Grundriß der bildenden Künste.

Grundriß

der

bildenden Künste,

im Sinne einer allgemeinen Kunstlehre, und als Hülfsbuch beim Studium der Kunstgeschichte

dargestellt

von

Herman Riegel.

„In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.“
Goethe.

Mit 34 Holzschnitten.

Dritte, neu bearbeitete Auflage.

Neue Ausgabe.

Leipzig, 1882.
Baumgärtners Buchhandlung.

Dem Andenken

von

Cornelius

gewidmet.

Vorwort.

In den einleitenden Bemerkungen, welche ich der ersten Auflage dieses Buches vorausschickte, sagte ich unter Anderm:

„Mit wenigen Worten halte ich es für nöthig, mich über den Zweck des vorliegenden Buches zu äußern. Beim Eintritt in das Kunstgebiet und selbst noch bei fortschreitendem kunstgeschichtlichem Studium macht sich eine Lücke in Bezug auf wesentliche ästhetische, historisch-philosophische, künstlerische und technische Vorkenntnisse bemerkbar, zu deren Ausfüllung die Literatur kein geeignetes Werk darbietet. Die kunstgeschichtlichen wie die ästhetischen Schriften setzen derartiges voraus oder sie gehen darüber einfach hinweg, und doch ist eine Aufklärung über die hier gemeinten Dinge durchaus nothwendig, ja sie ist das Einzige, was zu bewußten Ansichten in Bezug auf die Kunst von vornherein führen kann. Deshalb schien es mir angemessen, eine „allgemeine Kunstlehre" zu versuchen. Die wissenschaftliche Aesthetik erschöpft eine solche Aufgabe keineswegs, und andererseits geht sie, da sie Musik, Dichtung, das Naturschöne rc. ebenfalls behandelt, über den Kreis der bildenden Künste hinaus. Die kunstgeschichtlichen Bücher lassen bedeutsame Gesichtspunkte, die eigentlich einer Philosophie der Kunstgeschichte angehören würden, die aber zur Klärung des weiten Stoffes höchst nöthig sind, im Ganzen unberührt. Ueber

den technischen Theil der Kunst ist meines Wissens keine zusammenfassende Schrift vorhanden, und endlich kam es mir darauf an, das Wichtigste aus der künstlerischen Thätigkeit selbst zu besprechen. Die vorliegende Arbeit kann deshalb nicht kurzweg eine ästhetische oder eine kunstgeschichtliche genannt werden, vielmehr wird schon ein Blick auf die Inhaltsübersicht andeuten, daß sie aus verschiedenen wissenschaftlichen Zweigen und der künstlerischen Praxis ihren Stoff entlehnt hat. Sie wollte ähnlich, wie dies auf anderen wissenschaftlichen Gebieten der Fall ist, Verschiedenes unter Einem Gesichtspunkt vereinigen, und so den Versuch zu einer Encyklopädie der Kunstwissenschaften anstreben.

„In diesem Sinne will das Buch als ein Führer beim Eintritt in das Studium der Kunst und Kunstgeschichte, wie auch als Nachschlagebuch für Beantwortung gewisser Fragen, die beim Weitergehen dem Kunstfreunde aufstoßen, angesehen werden. Deshalb schien es mir nothwendig, die eigentlich wissenschaftliche Entwickelung auszuschließen, ohne jedoch die wissenschaftliche Grundlage und Gliederung des Ganzen zu opfern. Leider aber hat dieser, durch innere und äußere Verhältnisse gebotene Umstand sich in harter Weise geltend gemacht, und mich mehrere Male gezwungen, Gegenstände äußerst kurz zu besprechen, die ich ihrer Bedeutung und meiner Neigung nach gern recht ausführlich behandelt hätte. Darin liegt ein Vorwurf, den man gegen meine Arbeit erheben kann; andererseits aber glaube ich, würde eben darin, falls die Ausführung nicht zu sehr hinter dem guten Willen zurückgeblieben ist, ein Vorzug derselben liegen. Die Beschränkung auf das richtige Maß, die im Leben ein Eckstein aller Tugend ist, hat ebenfalls, wenigstens der Absicht nach, diesem Buche einigen Werth verleihen sollen, und bestände der letztere auch lediglich darin, vielleicht mit zu großer Aengstlichkeit das Zuviel des Stoffes abgewiesen zu haben.

Es hätte mir eine verhältnißmäßig viel geringere Mühe gekostet, diese Arbeit auf den vier- und sechsfachen Umfang auszudehnen, allein mir schien, daß gerade für den Umfang und die Form, die ich wählte, das nächste Bedürfniß vorhanden ist, und ich meine, daß wir uns dann alle Mal am nützlichsten machen, wenn wir einem naheliegenden Bedürfniß zu entsprechen suchen."

Der, in diesen Worten angedeutete Zweck des Buches ist auch für die vorliegende neue Bearbeitung unverändert maßgebend gewesen, und ich habe nur hinzuzufügen, daß diese letztere, wie schon der oberflächliche Vergleich beider Ausgaben lehren wird, zwar eine sehr vollständige und durchgreifende war, daß aber doch, wenn man will, Alles beim Alten geblieben ist. Sie wäre vielleicht einem Umbau zu vergleichen, bei welchem kein Stein auf dem anderen gelassen, der aber doch das Haus in seinem Grundrisse und Aufbau, in seiner ganzen Erscheinung nicht verändert hat; nur fester, wohlgegründeter und in allen Theilen durchgeführter und besser gemacht hat er es: so suchte ich dieses Buch durch die, auf alle Theile desselben sich erstreckende völlige Durcharbeitung zu verbessern und zu vervollkommnen, ohne seinen Charakter anzutasten. Bei dieser Durcharbeitung war ich bemüht, die Ausführungen allgemeinerer Art möglichst einfach, klar und verständlich zu fassen, und die in der ersten Auflage noch vorhandenen Lücken innerhalb der einzelnen Stoffgebiete möglichst auszufüllen. Da ich seit Jahren ununterbrochen, in der Heimath und auf Reisen, wie besonders auch im Verkehr mit den Schätzen der meiner Leitung anvertrauten öffentlichen Kunstsammlungen, mein Augenmerk hierauf gerichtet hielt, und da ich auch einmal diesen Gegenstand in zusammenhängenden Lehrvorträgen behandelt habe, so war es wohl natürlich, daß eine große Menge von Aenderungen, Erweiterungen und Einschaltungen der verschiedensten Art gemacht wurden,

durch die ich glaube Verbesserungen des Buches erreicht zu haben. Wenn trotzdem noch, wie nicht zu bezweifeln, Irrthümer und Lücken in dem Buche sich finden werden, so wolle der Leser diesen Mangel aus Rücksicht auf den außerordentlich großen Stoffreichthum und auf den Umstand freundlichst entschuldigen, daß ich diesen Stoff, da ich zwar nicht wenige Bücher, aber doch keine eigentlichen Vorarbeiten benutzen konnte, fast nach allen Richtungen hin selbst sammeln mußte: Und Jeder, der weiß, was es heißt, aus einem unermeßlichen Gebiete zahllose Einzelnheiten nach bestimmten Gesichtspunkten wissenschaftlich zu sammeln, wird gewiß den Schwierigkeiten, die der Bearbeitung dieses Buches von Natur sich entgegenstellen, einige Rechnung tragen.

Diese Umstände und Schwierigkeiten erklären es auch, daß ich mich, wenn auch ungern, entschließen mußte, Anmerkungen mit Hinweisungen auf die Literatur grundsätzlich wegzulassen. Nur einmal (S. 105) mußte aus augenfälligen Gründen eine nothwendige Ausnahme gemacht werden. Dagegen hielt ich mich für berechtigt und verpflichtet, an geeigneten Stellen auf verwandte Ausführungen in anderen meiner Schriften hinzuweisen. Der maßgebende Beweggrund hierzu war für mich der Wunsch, dem Leser neben der Möglichkeit, die einzelnen Fragen in dem einmal angeregten Sinne weiter zu verfolgen, auch Gelegenheit zu bieten, sich selbst auf leichte Weise davon überzeugen zu können, daß ich innerlich und geistig ununterbrochen im Kreise der Kunst und deren Betrachtung gelebt habe, daß ich dabei von bestimmten Grundsätzen geleitet bin, und daß dieselbe Grundanschauung durch alle meine Arbeiten geht. Hierdurch aber hoffte ich zugleich den Beweis liefern zu können, daß der Leser es in vorliegendem Buche mit einer Arbeit zu thun hat, die ich, im Gegensatz zu manchem, auf äußerliche Weise gemachten, kunstliterarischen Buche, wie es deren

bekanntermaßen leider giebt, wohl ohne Ueberhebung eine eigene nennen kann und darf.

Ich schließe folgende, wiederum der Vorrede der ersten Auflage entnommenen Worte hier an: „Nichts kann das Gefühl für die Würde und Heiligkeit der Kunst mehr befestigen, als die Ueberzeugung, daß auch in der Kunst nichts ohne ewige Gesetze geschieht. Diese Gesetze, weit entfernt, die Freiheit der Kunst zu beengen, geben allein Halt und Sicherheit. Und ihre Kenntniß kann wahrlich nur dazu beitragen, das, was man bisher hoch geachtet hat, nur um so höher zu achten, den Meister, den man bisher seiner reichen Begabung wegen herzlich geliebt, nur um so herzlicher zu lieben. Auf diese Gesetze lege ich, ich möchte sagen, das Hauptgewicht. Deshalb habe ich die goldenen Worte unseres großen, kunstverständigen Dichters auf den Titel gesetzt, als besonderes Kennzeichen in dem Passe, mit welchem ich mein Buch auf Reisen hinausschicke in das deutsche Vaterland. Möchte es überall, wo sein Weg es hinführt, Gastfreundschaft und Wohlwollen finden! Möchte es an recht vielen Orten bald heimisch werden!"

Endlich habe ich noch zu erwähnen, daß dies Buch bei seinem ersten Erscheinen dem großen Meister Cornelius zugeeignet war, und daß ich es fortdauernd dem Andenken desselben, der mir auch als Mensch und Freund so theuer gewesen, gewidmet halte.

Braunschweig, den 18. Juni 1874.

Der Verfasser.

Von

Druckfehlern

wurden folgende bemerkt:

S. 131 Zeile 12 v. oben statt Cippolino zu setzen Cippollino.
S. 150 „ 8 v. oben „ Thedoros „ „ Theodoros.
S. 154 „ 20 v. oben „ confex „ „ convex.

Inhalts-Uebersicht.

I. Abtheilung.

Die Kunst, die Künste und das Schöne.

Seite

Erster Abschnitt. **Vom Ursprunge der Kunst und ihrer Beziehung zum menschlichen Geiste** . . . . . 3—10
Ursprung der Kunst. — Die Phantasie. — Poesie, Kunst. — Erste Theilung der Kunst. — Der Schönheitssinn. — Die Begeisterung.

Zweiter Abschnitt. **Vom Begriffe der Kunst und des Schönen** . . . . . 11—26
Begriff der Kunst. — Das Schöne. — Aesthetik. — Methoden derselben. — Thatsachen. — Das Schöne in der Natur. — Ideal der Schönheit. — Seelische Schönheit. — Beziehung zum Urgrunde des künstlerischen Schaffens. — Wesen des Kunstwerkes. — Entstehung des Kunstwerkes.
Das Häßliche. — Das Erhabene. — Das Lustige. — Das Humoristische, die Carricatur, die Satyre.

Dritter Abschnitt. **Die verschiedenen Künste** . . . . . 27—37
Dreitheilung. — Baukunst. — Bildhauerei. — Malerei. — Verhältniß der drei Künste zu einander.

Vierter Abschnitt. **Erscheinungsformen der Kunst** . . . . . 38—45
Kunst und Religion. — Nationale Kunst im Alterthum. — Periodische Kunst im Mittelalter. — Universal-individuelle Kunst in der Neuzeit. — Zukunft.

Fünfter Abschnitt. **Entwickelungsstufen der Kunst** . . . . . 46—60
Die Dreitheilung. — Vorstufe. — Blüthe. — Verfall. — Manier und Manierismus. — Geschichtliches. — Beispiele. — Rückblick.

II. Abtheilung.

Die Kunst und die Künstler.

Sechster Abschnitt. **Grundlage der Kunstübung** . . . . . 63—93
Die Natur das alleinige Vorbild. — Schwierigkeit der Naturnachahmung. — Beziehung der Baukunst zur Natur. — Möglichkeiten derselben. — Beispiele. — Das Prinzip. — Weitere Anwendung desselben. — Naturnachahmung in der Bildhauerei. — Die künstlerische Anatomie. — Zur Geschichte derselben. — Aufgabe derselben. — Naturnachahmung in der Malerei. — Perspective. — Licht, Schatten,

Seite

Farbe. — Prinzip der Naturnachahmung in der Bildnerei und Malerei. — Prinzip des Naturstudiums. — Studium der menschlichen Gestalt. — Studium der Gewandung u. s. w. — Anderweitige Studien. — Das lebende Modell und das Kunstwerk. — Abweichungen von der Natur. — Der Maßstab. — Einfluß der Natur im Großen. — Der Geist der Zeiten. — Auffassung. — Arten der Auffassung: — Phantastische, — Architektonische, — Plastische, — Malerische. — Berührungspunkte der architektonischen, plastischen und malerischen Auffassung. — Der Künstler und die Auffassung. — Einwirkung des Gegenstandes auf die Auffassung. — Grundlage der Kunstübung.

Siebenter Abschnitt. **Die Anordnung** . . . . 94—118

Einheit und Gegensätze im Kunstwerk. — Anordnung. — Symmetrie. — Nothwendigkeit der Symmetrie in der Baukunst. — Ausnahme bei nichtmonumentalen Bauten. — Falsche Anwendung der Symmetrie bei Städteanlagen. — Symmetrie in der Bildnerei und Malerei. — Gruppirung: — a. in der Plastik, — b. in der Malerei. — Licht, Schatten, Farbe. — Anderweitige Anordnungen in der Malerei. — Malerische Composition. — Proportionalität. — Proportionalität des menschlichen Körpers. — Der goldene Schnitt. — Der goldene Schnitt in der Kunst. — Bei der Anordnung. — Beweise. — Zusammenklang von Symmetrie, Gruppirung und goldenem Schnitt. — Messung der sixtinischen Madonna. — Eurhythmie.

Achter Abschnitt. **Mittel und Verfahren der Darstellung** . . . . 119—205

A. **Baukunst** . . . . 119—126

Baumaterial. — Natürlicher Haustein: Anwendungen, — Arten, — Bedeutung. — Künstliche Ziegel: — Herstellung und Anwendung, — Bedeutung. — Holz. — Eisen. — Anderweitige Materialien. — Verbindung dieser Stoffe. — Ausführung des Baues. — Decorative Ausstattung. — Künstlerisches Geräth. — Tektonik. — Kerameutik. — Toreutik. — Terracotten.

B. **Bildhauerei** . . . . 126—157

Verfahren der Bildhauerkunst. — Skizze. — Hülfsmodell. — Thonmodell. — Verlorene Gypsform. — Gypsmodell. — Aeltere Verfahren. — Unentbehrlichkeit des Modells. — Arten der Ausführung nach dem Modell. — Der Meister und die Gehülfen. — Die eigentliche Bildhauerei. — Steinarten, besonders antike. — Bildwerke aus verschiedenen Steinarten. — Ausführung des Modells in Stein. — Das Punktiren. — Der Punktirrahmen. — Verfahren des Michelangelo. — Die Werkzeuge. Der Schliff. — Der Ueberzug von Wachs und Wasserglas. — Farbige Bemalung. — Bildschnitzerei. — Holzbildnerei. — Goldelfenbeinbilder. — Elfenbein. — Gelegenheitsbilder. — Erz und Stein. — Anderweitige Metalle. — Verschiedene Anwendung von Erz und Stein für verschiedene Gegenstände. — Bildhauerei in Metall. — Metalltreiberei. — Getriebene Bildwerke. — Gepreßte Arbeiten; Filigran. — Die Bildgießerei. — Zusammensetzung des Erzes. — Vorarbeiten des Gusses. — Die Form:

Seite

Mantel und Kern. — Aufstellung der Form. — Das Röhrensystem. — Die Dammgrube. — Der Schmelzofen. — Der Guß. — Abbau der Dammgrube. — Guß in mehreren Stücken. — Die Ciselirung. — Eingelegte Erzarbeiten. — Geschichtliches. — Guß in Messing. — Guß in edlen Metallen. — Guß in unedlen Metallen. — Galvanoplastik. — Bildnerei in Thon. — Porzellan. — Glas. — Gyps und Stuck. — Papier. — Wachs. — Bildnerei in edlen und halbedlen Steinen. — Geschnittene Steine. — Steinarten. — Technik. — Geschichtliches. — Stempelschneidekunst. — Münzen. — Schaumünzen. — Siegel.

C. **Malerei** . . . . 158—203

Malgrund und Malstoffe. — Nothwendige Bedingungen für alle Arten von Malgrund und Malstoffen. — Zeichnung und Gemälde. — Die Perspective. — Geschichtliches. — Die Bestimmungstheile der Perspective. — Schwierigkeit einer richtigen Perspective. — Licht und Schatten. Schattengebung. — Unterscheidungen in der Schattenbildung. Modellirung. — Die Farbe. — Die farbige Bemalung: in der Baukunst, — in der Plastik. — Die Grund- und Mischfarben. — Farbenharmonie. — Zusammenwirken von Farbe, Perspective und Schattengebung. — Wahrheit und Mannigfaltigkeit der Farbe. — Bemalen und Malen. — Die Färbung. — Das Helldunkel. — Die Luftperspective. — Arten der malerischen Behandlung. — Stylistische Behandlungsart. — Coloristische Behandlungsart. — Eintheilung aller Werke der Malerei nach ihren Darstellungsmitteln. — 1) Die Zeichnungen. — Bleistift: Handzeichnung und Skizze. — Feder. — Kohle. — Kreide. — Die Kartons. — Uebertragung von Kartons auf die Malfläche. — Farbige Kreide. — Pastellstifte. — Wasserfarben. — Aquarellbilder. — Wasch- (gouache-) Bilder. — Miniaturen. — 2) Die Tafelbilder. — Leim- und Harzfarben. — Temperafarben. — Goldgrund. — Oelfarben. — Vorzüge der Oelfarben. — Das Malen in Oel: alla prima, mit Untermalung. — Wesentliche Eigenschaften des Tafel-, bes. d. Oelbildes. — Transparentbilder. — 3) Die Wandmalereien. — Arten der allgemeinen Auffassung von Wandgemälden. — Die einzelnen Stücke der Wandgemälde. — Neigung der Malfläche. — Arten der Technik. — Antike Wandmalerei. — Malerei a secco. — Malerei a fresco. — Kriterium der Freskotechnik. — Ablösung der Fresken von der Mauer. — Die Stereochromie. — Ausführung von Wandgemälden. — Wandmalereien in Oelfarben. — Wandmalereien in Wachsfarben. — Antike Enkaustik. — Sgraffito. — Andere Arten der Malerei. — Die Mosaikmalerei. — Technik der vatikanischen Fabrik. — Verbesserte Technik. — Künstlerischer Charakter. — Florentiner Mosaik. — Tarsia, intarsiatura. — Malereien mit eingebrannten Farben. — Die Glasmalerei: Geschichtliches. — Technik. — Künstlerischer Charakter. — Antike Vasenmalerei. — Majolika. — Palissy-Geschirre. — Die Porzellanmalerei. — Malerei in Smalte. — Technik. — Metallstich, Niello. — Gestickte und gewebte Malereien.

Die Technik und ihre Bedeutung . . . . 203—205

Seite
Neunter Abschnitt. **Das Darstellbare nach Wesen und Art** . . . . 206—287
Die Idee. — Ursprünglichkeit der Idee. — Die Ideen in den tönenden und bildenden Künsten. — Unterschied zwischen Malerei und Dichtung in Bezug auf die Idee. — Das Thatsächliche der Idee und die Auffassung. — Grundeigenschaften der Idee. — Trennung der Ideen nach den drei Künsten.

A. **Die Baukunst** . . . . 210—215
Scheidung der Bauwerke nach ihrem Zwecke. — Die religiösen Bauten. — Die Tempel im Alterthum. — Die christlichen Kirchen. — Die künstlerischen Typen jeder Zeit. — Die Profanbauten: — im Alterthum, — im Mittelalter, — in der italienischen Kunstperiode, — in neuester Zeit. — Der Baukünstler und seine Aufgabe. — Decorative Werke.

B. **Die Bildhauerei** . . . . 215—236
Die Idee in Bezug auf das Wesen der Bildhauerei. — Die Individualisirung. — Haltung. — Ausdruck. — Attribute. — Das schöne Maß. — Grenzen der Haltung durch das Maß. — Grenzen des Ausdrucks durch das Maß. — Das Nackte. — Das Sinnliche. — Studium des Nackten in Natur und Antike. — Die Gewandung. — Ideale und historische Gewandung. — Eintheilung der Gegenstände für die Bildhauerei. — 1) Die mythologischen Gegenstände. — 2) Die christlichen Gegenstände: — aus der biblischen und heiligen Geschichte. — Personificationen. — 3) Die historischen Gegenstände: Statuen, — Hermen, — Büsten. — Das Grabdenkmal. — Das Idealisiren der historischen Person. — Arten und Eigenschaften darzustellender Personen. — Atlanten und Karyatiden. — Darzustellende Thiere. — Das Hochbild. — Arten des Hochbildes, — der Fries. — Aufstellung plastischer Werke: a. in Verbindung mit einem Bauwerke, — b. im Freien.

C. **Die Malerei** . . . . 236—287
Das Geschichtsbild, das Sitten- und Naturbild. — Charakteristik und Bewegung. — Eintheilung der Gegenstände für die Malerei. — 1) Die religiöse Malerei: — symbolisirend; — im Wesentlichen christliche. — Geschichtliches. — Allgemeine Ordnung des Stoffes. — Das Uebernatürliche. — Das Symbol. — Der Heiligenschein. — Uebertreibungen. — Die Gegenstände der religiösen Malerei. — Biblische Geschichte. — Einzelne biblische Personen. — Gleichnisse. — Wunder. — Verheißungen, Visionen. — Die Legende der Kirche. — Die Madonna. — Die Heiligen. — Martyrien. — Die Glorien. — Bibel, Legende und Kirchenlehre als ein Ganzes. — Zeitgenössische Personen und Kostüme. — Der Teufel und Tod. — Personificationen. — Orte der Malereien religiösen Inhaltes. — Der Künstler und der religiöse Stoff. — 2) Die mythologische Malerei: Christenthum und klassische Mythologie. — Mythologische Malerei. — Rein mythologische Bilder. — Mythologisch-menschliche Idealbilder. — Die außerklassische Mythologie. — 3) Die geschichtliche Malerei. — Allgemeine Bedingungen. — Erfüllung derselben: —

Seite

im Alterthum, — im Mittelalter, — in der Neuzeit. — Die geschichtliche Treue. — Wahrheit und Klarheit der Darstellung. — Dramatische Lebendigkeit. — Nothwendige Bedeutsamkeit des Gegenstandes im Geschichtsbilde. — Die Schlachtenmalerei. — Die idealhistorische Malerei. — Die Kaulbach'schen Bilder. — Die Allegorie. — Begriff und Beispiele. — Unkünstlerisches Wesen der Allegorie. — Das Geschichtsbild im weiteren Sinne und der Maler. — Das Sitten- und Naturbild. — 4) Das Bildniß — Historisches und genrehaftes Bildniß. — Der Studienkopf. — 5) Das Genre- oder Sittenbild. — Begriff. — Das historische Genre. — Das Genrebild im Allgemeinen. — Humoristisches und lyrisches Genre. — Das ethnographische Charakterbild. — Das Sittenbild im höheren Sinne. — Stufenfolge der Genrearten. — Der Genremaler, die Zeitgenossen und die Vergangenheit. — Fachmaler im Genre. — Größe der Genrebilder. — Bisher betrachtete Stoffgebiete. — 6) Das Malen nach Schrift- und Dichterwerken. — Die Illustration. — 7) Die Thiermalerei. — Thierstücke, Jagdstücke. — Genrebilder mit Thieren. — Die Thierfabel. — 8) Das Stillleben. — 9) Die Blumenmalerei. — Arabeske, Arabeskenfries. — 10) Die Landschaftsmalerei. — Prinzip derselben. — Die einzelnen Theile der Landschaft. — Arten derselben. — Die Staffage. — a. Die Ansicht. — Panorama. — Diorama. — Prospect. — Vedute. — Das Architekturbild. — Theaterdekorationen. — b. Die Ideallandschaft. — Begriff. — Geschichtliches. — c. Das Stimmungsbild. — Begriff. — Die Färbung. — Das Rein-lyrische. — Das Episch-lyrische. — Das Dramatisch-lyrische. — Das Idyll. — 11) Die Seemalerei. — Ihre Stellung zur Landschaft. — Färbung.

Zehnter Abschnitt. **Das Dargestellte nach Art und Styl** .... 288—320

Einleitendes. — Die Begabung. — Verschiedenheit derselben. — Talent und Genius. — Der Virtuos. — Kunstweise und Schule im geschichtlichen Sinne. — Kunststyl. — Vorbedingungen des Styles: Zeitstyl, Styl der einzelnen Künste. — Wesen des Styles. — Die Style der einzelnen Künste. — Die Zeitstyle. — Die Baustyle. — Die Deckenconstruction ihr Kriterion. — Möglichkeiten der Construction. — Horizontale Plattendecke. — Horizontale Balkendecke. — Das halbkreisförmige Tonnengewölbe. — Die halbkugelförmige Kuppel. — Das halbkreisförmige Kreuzgewölbe. — Das horizontale Hängewerk. — Die Hängekuppel. — Der Rundbogenstyl. — Der Spitzbogen. — Möglichkeit eines neuen Baustyles. — Construction und Ornament. — Bauart und Bauweise. — Baustyl und Zeitstyl. — Charakter der Zeitstyle: im Alterthum und Mittelalter, — in der Neuzeit, — in unserer Zeit. — Die Style der einzelnen Künste, die Zeitstyle und der Styl. — Symbolismus. — Idealismus. — Realismus. — Naturalismus. — Entwickelungsreihe. — Idealismus und Realismus: a. in der Plastik. — Beispiel. — b. in der Malerei. — Beispiel. — Der universal-individuelle Charakter der heutigen Kunst. — Schluß.

III. Abtheilung.

Die Kunst und die Zeit.

Seite

Elfter Abschnitt. **Die Kunstgeschichte** . . . . 323—343
Dreifaches Verhältniß der Kunst zur Zeit. — Die Kunstgeschichte und die allgemeine Geschichte. — Der Denkmälerschatz und die Schwierigkeit, ihn kennen zu lernen. — Reisen und Stimmung. — Allgemeine Gliederung. — Hülfsquellen. — Methode. — Die Echtheit der Denkmäler. — Die kunstgeschichtliche Kritik: — a. die archäologische, — b. die kunstgeschichtliche im engeren Sinne. — Arten der Täuschung. — A. Unabsichtliche Täuschungen: — a. bei Baudenkmälern; — b. bei antiken Marmorwerken; — c. bei Gemälden. — B. Absichtliche Fälschungen: — a. bei antiken Marmorwerken; — b. bei Denkmälern in Metallen; — c. bei Werken in gebrannten Erden; — d. bei geschnittenen Steinen; — e. bei Gemälden, besonders italienischen und niederländischen; — f. bei Handzeichnungen; — g. bei Kupferstichen. — Verfahren der kunstgeschichtlichen Kritik: — a. negirender Beweis; — b. affirmativer Beweis. — Beispiele. — Historisch-kritische Betrachtung der Denkmäler. — Gegenwärtiger Stand der kritischen Erfolge der Kunstgeschichte. — Grenzen der Kunstgeschichte. — Philosophie der Kunstgeschichte und vergleichende Kunstgeschichte.

Zwölfter Abschnitt. **Die Betrachtung der Kunstwerke** . . . . 344—358
Die Ewigkeit der Kunstwerke. — Nothwendigkeit eines Systems bei Betrachtung der Kunstwerke. — Anleitung hierzu. — Aeußerung Winckelmann's. — Der angeborene Schönheitssinn. — Unmittelbarkeit der Kunsteindrücke und Aeußerung derselben. — Stufenfolge verschiedener Standpunkte bei Betrachtung von Kunstwerken. — Betrachtung einzelner Bestandtheile des Kunstwerkes für sich. — Aeußerliche Behandlung der Kunstwerke bei Betrachtung derselben. — Die Kunstkritik. — Ihre Grundlage. — Prinzip der Kunstkritik. — Die Grundgesichtspunkte derselben. — Verschiedenheit der kritischen Form. — Begrenzung der Kritik. — Zweck derselben. — Kritik und Beschreibung der Kunstwerke.

Dreizehnter Abschnitt. **Die Kunstpflege** . . . . 359—393
Allgemeine Bedingungen. — Theilung der Pflege.

A. **Lehrmittel** . . . . 360—373
Das alte Lehrverfahren und die Akademien. — Verirrungen der Akademien. — Einrichtung derselben. — Der Lernende. — Der Bildungszweck: — a. in Bezug auf praktische Uebung; — b. auf theoretische Unterweisung. — Wissenschaftlichkeit, das einzige Mittel gegen den Verfall. — Zustand und Zukunft der Akademien. — Preisvertheilungen. — Mitgliedschaft der Akademien. — Vorschulen, — Fachakademien. — Das Akademische in der Kunst. — Kunstsammlungen. Museen. — Einrichtung. — Inhalt. — Deutsche Sammlungen: Antiken und Abgüsse; — Gemälde. — Einfluß der Museen.

Seite

B. Förderungsmittel . . . . 373—393
Die Kunst eine Blume. — Ihre Pfleger. — 1) Der Staat. — Akademien und Museen. — Erhaltung der Kunstdenkmäler. — Erforschung derselben. — Kunstwissenschaftliche Expeditionen. — Monumentale Kunstunternehmungen. — Kunstanstalten. — Förderung des einzelnen Künstlers: — a. durch materielle Unterstützung; — b. durch moralische Belohnung. — Der gesetzliche Schutz des künstlerischen Eigenthums. — Begrenzung der staatlichen Einwirkung. — 2) Die Gesellschaft. — Der Einzelne. — Die Vereinigungen und ihre zwei Arten. — Die Vereine: — Die Kunstvereine. — Ausstellungen bei den Kunstvereinen. — Kunstausstellungen. — Die kleineren, — die großen, — die internationalen und historischen Ausstellungen. — Folgen der Ausstellungen; Stiftungen. — Vereine für Vervielfältigung von Kunstwerken. — Künstlervereine. — Die deutsche Kunstgenossenschaft. — Künstlerhäuser. — Kunstwissenschaftliche Vereine. — Oeffentliche Geldsammlungen. — Die Concurrenzen. — Ihre Nachtheile. — Beispiele. — Untauglichkeit der Concurrenz für die Kunst. — Ausweg. — Verzweigung der Kunst und ihrer Pflege bis in die Masse des Volkes. — 3) Die Kirche. — Ihr Verhältniß im Mittelalter. — Aenderung durch die Reformation. — Keine kirchlich-protestantische Kunst. — Katholische Kunst und die Kirche. — Zweck der Kirche. — Stand in der Neuzeit. — Nachtheile des heutigen Verhältnisses. — Sonst und jetzt.

Vierzehnter Abschnitt. Die nachbildenden Künste . . . . 393—417
Wiederholung von Kunstwerken. — Die nachbildenden Künste. — Ihr Charakter. — Ihre soziale Bedeutung. — Ihre Zahl. — 1) Die Kupferstechkunst. — Ihr Alter. — Ihre Technik im Allgemeinen. — Das Grabstichelverfahren. — Radiren. — Arbeit mit der trockenen Nadel. — Verbindung dieser drei Stichgattungen. — Punktirmanier. — Schwarzkunst. — Aquatinta. — Abarten. Werkzeuge. — Druck. — Die Abdrücke: Zustände und Gattungen. — Anderweitige Metallstiche. — Die Kupferstichkunde. — Der peintre-graveur. — 2) Die Holzschneidekunst. Schicksale. — Technik. — Wesen und Bedeutung. — 3) Der Steindruck. — Die Erfindung. — Steinstich. — Das Zeichnen auf dem Steine. — Kreide- und Tuschzeichnung. — Farbendruck. — 4) Die Photographie. — Technik. — Der Lichtdruck. — Stufenfolge der nachbildenden Künste. — Letzter Zweck derselben.

I. Sachliches Verzeichniß . . . . 418.
II. Verzeichniß der Schriftsteller- und Künstler-Namen . . . . 425.

Erste Abtheilung.

Die Kunst, die Künste und das Schöne.

„Das Schöne ist schwer."
Sokrates.

Erster Abschnitt.

Vom Ursprunge der Kunst und ihrer Beziehung zum menschlichen Geiste.

Ursprung der Kunst.

Wenn man auf die ursprünglichsten Denkmäler der Kunst hinblickt und die Frage untersucht, was die letzte Voraussetzung ihrer Entstehung sei? — so stellen sich zwei verschiedene Gesichtspunkte für die Betrachtung dar. Man sieht theils Gegenstände des nothwendigen Bedürfnisses, wie Werkzeuge, Gefäße und dergleichen mehr, in deren Gestaltung oder Verzierung ein Element ruht, welches zur Erfüllung des bloßen Bedürfnisses nicht unbedingt nothwendig war, welches vielmehr aus einem gewissen anderen, dem Menschen innewohnenden Triebe hervorgegangen ist. Indem man diesen Trieb als der ästhetischen Seite des menschlichen Wesens angehörend erkennt, glaubt man berechtigt zu sein, aus ihm, wie er sich durch fortgesetzte Uebung nach und nach entwickelte, den Ursprung der Kunst herleiten zu können. Aus dem Bestreben also, einen dem praktischen Bedürfnisse nothwendigen Gegenstand zu verzieren und zu verschönern, würde hiernach die Kunst herzuleiten sein.

Anderntheils aber erblickt man Gegenstände, welche aus einem praktischen Bedürfnisse schlechterdings nicht hervorgegangen sind, die vielmehr einem ganz anderen Triebe des Menschen ihre Entstehung verdanken. Es sind dies diejenigen Denkmäler, welche aus einem innern, ethischen Bedürfnisse entsprungen sind, vor Allem Grabmäler und Götterzeichen. Das Grabmal, das Mal über dem Grabe des Entschlafenen, ist völlig frei von einem praktischen Bedürfnisse, denn nur das Grab ist das praktisch Nothwendige, nicht das Mal über demselben; das Letztere will nur an der Stelle, wo der Todte bestattet ist, das Andenken desselben erhalten, nur dem Gefühle der Zurückbleibenden die Befriedigung gewähren, in der Anschauung dieses Males die Erinnerung an den, ihnen theuren Todten wieder zu beleben; und dann will es wohl auch hauptsächlich noch im Hinblick auf die Dunkelheit des Zustandes nach dem Tode der

geheimen Forderung der menschlichen Seele nach Unsterblichkeit einen kindlichen Ausdruck unbewußt verleihen. Es berührt also von vornherein die höchsten Interessen des menschlichen Daseins. Aehnlich verhält es sich mit den Zeichen, Malen und Bildern der verschiedenen Vorstellungen der Gottheit, die aus ganz verwandten Seelenzuständen hervorgehen und ebenso die höchsten Interessen berühren. Alle diese Denkmäler sind nun eben lediglich aus einem seelischen Bedürfnisse, aus etwas Geistigem hervorgegangen, sie haben keinen praktischen Nutzen und Zweck, sie wollen nur sein und sind nur um des Gedankens willen, der in ihnen ruht. Und da nun, wie wir sehen werden, gerade in diesem Verhältnisse, daß nämlich ein Gedanke, daß etwas Geistiges in die sinnliche Welt, in die wirkliche Erscheinung gesetzt ist, das Wesen der Kunst beruht, so ist man hiernach berechtigt, den Ursprung der Kunst aus einem tieferen geistigen Antriebe, der von den Einflüssen praktischer Bedürfnißforderungen frei ist, kurz mit einem Worte aus dem Geiste abzuleiten.

Jede dieser Ansichten hat ihre Anhänger, ja, wir können nicht leugnen, die erstere, die den Ursprung der Kunst aus den Anregungen ableitet, welche die Erfüllung von Bedürfnißzwecken weckt, bisher sogar die zahlreicheren, wenn auch nicht die entscheidenden; und leider sind wir an dieser Stelle nicht in der Lage, eine Vergleichung beider anzustellen. Doch wollen wir darauf aufmerksam machen, daß jene erste Ansicht sich mit geläuterten und vertieften Begriffen vom Wesen der Kunst nicht wohl vereinbaren läßt, daß aber auch die Geschichte lehrt, wie durch Gegenstände des Bedürfnißzweckes niemals eine eigentliche Kunstübung angeregt wurde, während die Denkmäler, welche aus einer ethischen Anforderung hervorgegangen sind, schon von vornherein die Anfänge freier, von Bedürfnißzwecken unabhängiger Kunstformen enthalten. Es soll die große Bedeutung, welche das, aus dem Triebe, die Bedürfnißgegenstände zu verzieren und zu verschönern, hervorgegangene Bestreben für die allgemeine Entwickelung der Kunst hat, nicht geleugnet werden, es muß dies Bestreben ausdrücklich als ein ästhetisches von der äußersten Wichtigkeit, ohne das die Kunst nicht zu denken ist, anerkannt werden; aber der eigentliche Ursprung der Kunst liegt nicht in ihm, in diesem Verzierungstriebe, diesem Verschönerungstriebe, sondern er liegt in dem innersten Drange der Seele des Menschen, tiefe, den Geist erfüllende Vorstellungen in sinnlicher Erscheinung darzustellen. Naturgemäß sucht der Verschönerungstrieb, oder weiter gefaßt der Schönheitssinn sich sofort dieser sinnlichen Erscheinung schon bei ihrem Entstehen zu bemächtigen, und diesen so entstehenden Gegenständen eine schöne Erscheinung zu geben. Aber dieser formale Schönheitssinn ist nicht Urheber der Kunst, in ihm entspringt die Kunst nicht, er ist nur mitwirkend, wenn auch auf die

innigste und engste Weise schon von Anfang an, in Bezug auf die Form. Ihren Ursprung nimmt die Kunst aus einem bestimmten, schöpferischen Vorgange in der Seele des Menschen, der zunächst mit dem Schönheitssinne noch nichts nothwendig gemein hat.

Der Ursprung der Kunst, als eine Thatsache, die in der ganzen geistigen Organisation des Menschen sich gründet, darf nicht verwechselt werden mit jenen Anlässen, durch welche diese geistige Organisation zuerst zu Aeußerungen künstlerischer Art geweckt wurde. Denn die Anlage und der Trieb zur Kunst bedarf wie jede andere allgemeine Anlage des Menschen bestimmter Anregungen, um als bestimmte und wirkliche Thätigkeit aufzutreten. Diese Anregungen, als Momente der Geschichte aufgefaßt, müssen in Rücksicht auf die Kunst als die geschichtlichen Bedingungen zum Entstehen derselben anerkannt werden. Aber ein Anderes ist das Bette, in welchem ein Strom von seinen Quellen an sich dahin bewegt, und ein Anderes der Born, aus dem die Wasser, welche ihn bilden, sich fort und fort erneuen. So ist der innere Born, aus dem die Kunst ihren Ursprung nimmt, etwas Anderes, als die geschichtlichen Anlässe, welche aus ihm den Strom sichtbarer Thätigkeit wecken. Und um die Erkenntniß und Feststellung dieses Bornes handelt es sich eben gegenwärtig hier.

Die Phantasie.

Jenen schöpferischen Vorgang nun in der Seele des Menschen, aus welchem die Kunst ihren Ursprung nimmt, nennen wir eine Bethätigung der Phantasie oder der Einbildungskraft. Die Phantasie ist demnach der Quell, aus welchem die Kunst entspringt.

Das Wort Phantasie, φαντασία, vom Stamme φαίνω ans Licht bringen, bedeutet das Sichtbarwerden, das Erscheinen, und ferner auch die Kraft zu einer bloßen Vorstellung im Geiste, die Einbildungskraft, die Dichtkraft.

Der Begriff der Phantasie im weitesten Sinne berührt schwierige metaphysische Fragen, und wir würden unser Ziel außer Augen lassen, wollten wir auf ihn in diesem metaphysischen Sinne hier eingehen. Ebensowenig handelt es sich hier um die Phantasie in der gewöhnlichsten Auffassung als der Kraft, etwas Erlebtes oder Wahrgenommenes im Geiste sich wieder vorzustellen. Sondern wir haben es hier mit derjenigen Phantasie zu thun, deren Namen wir dem menschlichen Geiste geben, wenn er selbständig aus sich heraus, frei gestaltend sich bethätigt. Diese Phantasie im eigentlichen Sinne, die selbstthätige oder productive hängt allerdings eng zusammen mit jener reproductiven und jener metaphysischen, und sie läßt sich für eine wirklich philosophische Betrachtung von diesen nicht absondern. Die Phantasie im Allgemeinen ist ein nothwendiges und ursprüngliches Grundtheil und Vermögen des menschlichen Geistes, ebenso wie dies Vernunft und Wille sind. Phantasie, Vernunft und Wille sind

nur verschiedene Aeußerungen desselben Wesens, sie sind Eins im menschlichen Geiste: die Phantasie soll gestalten, die Vernunft erkennen, der Wille handeln, aber alle Drei greifen fortwährend in einander, bedingen sich gegenseitig und sind gemeinsam thätig. Nur die jedesmal vorherrschende Thätigkeit heben wir in unseren Benennungen heraus, ohne daß wir damit die Mitwirkung der anderen als ausgeschlossen bezeichnen wollten. Denn z. B. wie könnte die Phantasie sich etwas vorstellen, wenn die Vernunft nicht zugleich mitwirkt und das Vorgestellte zum Bewußtsein bringt? wie könnte der Mensch das in seiner Phantasie Vorgestellte ausgestalten ohne den Willen, dies zu thun? Und umgekehrt greift auch sie wiederum stetig in die Thätigkeiten des Denkens und Handelns ein, also daß die innere Einheit des Geistes eine vollkommene bleibt. Wir haben jedoch hier nicht auf die Bedeutung der Phantasie, insofern sie durch ihre Anschauungen und Eingebungen den Zielen des Geistes als Vernunft und Wille oft voranleuchtet, einzugehen, sondern uns auf die Phantasie als eigentliche Einbildungskraft zu beschränken, als die Kraft, im Geiste und aus dem Geiste einzubilden und auszugestalten.

Poesie, Kunst.

Sobald die Vorstellungen der Phantasie nicht bloß im Innern des Geistes eingebildete bleiben, sondern in sinnlicher Erscheinung ausgestaltet ans Licht treten, nennen wir sie im Allgemeinen Gebilde. Der Grieche sprach in Bezug auf Hervorbringungen dieser Art von ποίησις (von ποιέω machen, bilden) dem Machen, Hervorbringen und Bilden aus der Phantasie heraus, der Poesie oder Dichtung im weitesten Sinne. Und wir haben dies angenommen und nennen die Hervorbringungen aus der Phantasie heraus poetische oder dichterische, in der allgemeinsten Bedeutung dieses Wortes. Die Gebilde der Phantasie sind also von Natur aus in diesem Sinne dichterische. Die Thätigkeit aber, mittelst deren diese dichterischen Gebilde aus der Phantasie in die wirkliche Erscheinung gesetzt werden, mittelst deren sie aus der bloßen Vorstellung in die sinnliche Form übertragen werden, nennen wir Kunst.

Erste Theilung d. Kunst.

Indem diese Gebilde in sinnlicher Form ausgestaltet erscheinen, sind sie von vornherein an einen bestimmten sinnlichen Stoff gebunden, ohne welchen sie eben nicht in die Erscheinung hätten treten können. Von der Art und Beschaffenheit dieses Stoffes hängt nun die erste, große Unterscheidung aller Gebilde der Phantasie ab, und die **Theilung der Kunst** in die beiden großen Hauptgruppen der tönenden und bildenden Künste. Sind nämlich diese Stoffe Worte oder Töne, so gehören die Gebilde in das Reich der **tönenden Künste**: Dichtkunst im engern Sinne und Tonkunst oder Musik. Sind jene dagegen körperlich, so gehören diese in das Reich der **bildenden Künste**: Baukunst, Bildnerei

und Malerei. Die allgemeine Voraussetzung der ersteren Gruppe d. h. die Bedingung, unter welcher allein die Werke derselben zu unserer Wahrnehmung gelangen, ist die Zeit, diejenige der letzteren Gruppe, der Raum. Die Gegenstände jener wirken auf das Ohr, und ihre Form ist durch die Bewegung in der Zeit bedingt; diejenigen dieser wirken auf das Auge, und ihre Form ist durch den ruhenden körperlichen Stoff im Raume bedingt. Unterschieden sind demnach die Werke beider Gattungen nicht durch ihren Ursprung oder Gehalt, sondern lediglich durch die Art und Weise, auf welche dieselben zur Erscheinung gebracht wurden. Es findet also nicht nur ein grundsätzlicher Gegensatz zwischen beiden nicht statt, sondern vielmehr die vollste Gleichartigkeit des Ursprungs: beide sind Töchter einer und derselben Mutter. Deshalb wurde die bildende Kunst schon in ältester Zeit eine stumme Dichtkunst genannt.

[Eine Reihe von menschlichen Thätigkeiten wird mit Recht den Künsten beigezählt, aber mit demselben Rechte gehören die Gegenstände derselben in den Bereich des Naturschönen. Diese letzteren sind sämmtlich lebend, und der Mensch gestaltet nur das Lebende, ohne dies den Bedingungen des natürlichen Entstehens und Vergehens entziehen zu können; jene bilden also einen Uebergang von der Natur zur Kunst, ein Mittelglied zwischen Beiden. Sie bestehen vornehmlich in der Gartenkunst, der Tanzkunst sammt der Reitkunst, denen die gesammte Schauspielkunst, welche man auch die darstellende Kunst nennt, sich anschließt.]

Der Schönheitssinn.

Bei der schöpferischen Thätigkeit der Phantasie tritt ein Moment mitwirkend, bestimmend und ordnend auf, welches allein im Stande ist, die Gebilde derselben zu höherer und höchster Vollendung zu führen, welches aber auch oft in solcher Schwäche und Zurückhaltung erscheint, daß seine Einwirkung kaum zu ahnen ist. Dies Moment ist der Schönheitssinn. Ohne ihn bleiben die Gebilde der Phantasie ungeordnet, ungesetzlich, im eigentlichen Sinne phantastisch, und nur durch ihn werden sie schön. Es kommt aber hier nicht darauf an, daß diese Gebilde mit dem höchsten Maßstabe allgemein gültiger Schönheit gemessen, auch wirklich für alle Zeiten schön sind, sondern darauf, daß sie im Sinne einer bestimmten Zeit, ihrer Entstehungszeit, als schön gelten müssen. Und dieses Moment der Schönheit ist es denn, welches, wie schon bemerkt, mit den Gebilden der Phantasie von Anfang an innig verquickt ist. Nur insofern diese, vom geschichtlichen Standpunkte aus beurtheilt, dasselbe erkennen lassen, sind sie zugleich Schöpfungen der Kunst. Aus dieser Sachlage ergiebt sich von selbst, daß das Moment der Schönheit in den Schöpfungen der Kunst in den verschiedensten Graden auftreten, und daß es sogar bis zum Verschwinden klein sein kann, daß wir

aber dennoch solche Schöpfungen, wenn auch nur im Geringsten das Moment des Schönen, im Sinne der Zeit ihrer Entstehung und der Vorstellung ihres Urhebers, in ihnen vorhanden ist, als Schöpfungen der Kunst ansehen. Wir werden aber solche Schöpfungen, nach Maßgabe höchster, allgemein gültiger Schönheit beurtheilt, nicht als schön anerkennen. Deshalb gehören in den Bereich der Kunst wohl Dinge, die ein gereiftes Beurtheilungsvermögen nicht im Geringsten schön findet, die aber dennoch zu ihrer Zeit und in ihrem Kreise als schön galten. Ja, sie können ganz hervorragende Eigenschaften haben und in ihrer Art von der größesten Bedeutung sein, ohne deshalb in jenem allgemeinen Sinne Schönheit zu besitzen. „Die Kunst ist lange bildend — sagt Goethe — ehe sie schön ist, und doch so wahre, große Kunst, ja oft wahrer und größer als die schöne selbst."

Der Schönheitssinn ist nicht als Bestandtheil der hervorbringenden, schaffenden Phantasie anzusehen, sondern als ein Besitz des menschlichen Geistes überhaupt, welcher theils aus der Empfindung, theils aus dem Verstande entspringt, der aber in seiner eigenthümlichen, einheitlichen Beschaffenheit in die allerengste Verbindung mit der Thätigkeit der Phantasie tritt. Wie er ihre Gebilde läutert und durch formale Vervollkommnung in eine höhere Sphäre erhebt, so empfängt er von der Phantasie doch die Gegenstände, an denen er sich bethätigt und zugleich auch die unmittelbare Anregung zu dieser Bethätigung. Von Natur ist die Phantasie zum Ausschweifenden, Ungemessenen und Fratzenhaften geneigt; nur der Schönheitssinn giebt ihren Gebilden Halt, Maß und Gestalt. Der Schönheitssinn hat seiner Natur nach etwas Geheimnißvolles, wie die Schönheit selbst, und wir werden hierüber noch bei Gelegenheit der Versuche, das Wesen der Schönheit und des Schönen zu bestimmen, etwas eingehender zu reden haben. Für jetzt genügt das Gesagte, um die Bedeutung des Schönheitssinnes für die Hervorbringungen der Phantasie, für die schöpferische Thätigkeit der Phantasie oder die Kunst im Allgemeinen anzudeuten. Nur möchte bei aller Betonung der Selbständigkeit dieser beiden Momente daran festzuhalten sein, daß Phantasie und Schönheitssinn, innerhalb der ganzen geistigen Thätigkeit des Menschen, nicht nach Art atomistischer Theorien aufzufassen sind, daß vielmehr mit allem Nachdrucke die innige Verwebung beider, die Einheit des Geistes überhaupt zu betonen ist.

Die Begeisterung.

Die Phantasie bedarf zu ihrer Bethätigung einer bestimmten Erregung, deren Anlaß sehr verschiedenartig sein kann, die aber ein gewisses Maß erreichen muß, damit jene die Kraft gewinne, um eben Gebilde der Phantasie hervorzubringen. Richtet sich solche Erregung auf einen ganz

bestimmten Gegenstand, mit Ausschluß aller anderen und mit der ganzen Fülle geistiger Kraft, so entsteht in der Seele jener Zustand, welchen wir Begeisterung nennen. Diese Concentration des ganzen geistigen Wesens läßt sich nicht mit Absicht herbeiführen, vielmehr ist ihr, so sehr auch ihre Veranlassung beabsichtigt gewesen sein mag, etwas Unbewußtes und Ungewolltes eigen, welches das Gefühl erweckt, als hätte sich ein höherer, übermenschlicher Geist plötzlich im Menschen offenbart. Deshalb haben alle denkenden und zugleich dichterisch angelegten Völker und Naturen den Zustand der Begeisterung als den Anhauch der Gottheit aufgefaßt, und den Begeisterten als einen vom Gotte Entzündeten angesehen. Da in dieser Begeisterung und Entzückung der kühlen Besonnenheit des Alltäglichen gegenüber etwas dem Wahnsinn Aehnliches liegt, so nannten sie die Alten auch einen Wahnsinn, aber nicht einen aus menschlicher Schwäche hervorgegangenen, sondern einen göttlichen, der „aus einer göttlichen Verrückung der gewöhnlichen Ordnung“ entsprungen ist. (Platon). So groß war das Maß inneren erhöhten Lebens, daß man diesen Zustand, im Vergleiche mit dem gewöhnlichen der Seele, eben nicht aus menschlicher Kraft erzeugt, ansehen konnte, sondern ihn vielmehr als die Folge einer unmittelbaren göttlichen Eingebung annehmen mußte. Und in der That haben alle großen Künstler bis in die neueste Zeit dieses eigenthümliche Verhältniß erkannt und anerkannt, und sich selbst als im Dienste der Gottheit stehend aufgefaßt, die inneren Hervorbringungen ihrer begeisterten Seele als göttliche Eingebungen und Offenbarungen angesehen. Hieraus erklärt sich einerseits das von Anfang her so enge, und lange so ganz ausschließliche Verhältniß der Kunst zur Religion, und es erklärt sich andererseits auch die Thatsache, daß solche Erzeugnisse sogar Seiten und Dinge enthalten können, welche deren Urhebern selbst unerkannt und geheim geblieben waren. „Es sind geheime Dinge in der Kunst, die der Meister selbst erst sieht, wenn er sein Werk vor sich hat, und dann vielleicht auch nicht immer. Das ist das Walten des göttlichen Geistes, und der echte Künstler muß in Liebe, Treue, Hingebung, Fleiß und Gehorsam ihm folgen.“ (Cornelius.) Wenn diese höchste Begeisterung, diese unbewußte Eingebung, die, um mit Shakespeare zu reden, „des Dichters Aug' in holdem Wahnsinn rollen läßt“, die unentbehrliche Voraussetzung für die Entstehung all' und jedes wahrhaften Kunstgebildes ist, so ist der Weg aus der Phantasie bis zur vollendeten Ausgestaltung weit, und dieser Weg muß geebnet sein durch eine große Menge von Kenntnissen und Fertigkeiten; aber dennoch wird in den meisten Fällen auf diesem Wege Etwas verloren gehen von der Unmittelbarkeit und Wärme der inneren Anschauung, wie das in der Natur der Sache liegt. Empfängniß und

Geburt sind die geheimen, nicht begriffenen und unbegreiflichen Thatsachen in der Seele des Menschen, die den Glauben an eine göttliche Einwirkung wachrufen. Hervorbringung aber und Ausgestaltung ist Sache bewußter Thätigkeit, woraus sich denn das Winckelmann'sche Wort erklärt, daß man mit Feuer entwerfen und mit Phlegma ausführen solle. „Schon längst ist eingesehen worden, daß in der Kunst nicht Alles mit dem Bewußtsein ausgerichtet wird, daß mit der bewußten Thätigkeit eine bewußtlose Kraft sich verbinden muß, und daß die vollkommene Einigkeit und gegenseitige Durchdringung dieser beiden das Höchste der Kunst erzeugt. Werke, denen dies Siegel bewußtloser Wissenschaft fehlt, werden durch den fühlbaren Mangel an selbständigen, von dem Hervorbringenden unabhängigen Leben erkannt, da im Gegentheile, wo diese wirkt, die Kunst ihrem Werke mit der höchsten Klarheit des Verstandes zugleich jene unergründliche Realität ertheilt, durch die es einem Naturwerk ähnlich erscheint." (Schelling.)

Zweiter Abschnitt.

Vom Begriffe der Kunst und des Schönen.

Begriff der Kunst.

Das Wort Kunst wird von „Können", dessen Participium „gekonnt" im älteren Sprachgebrauche „gekunnt" oder auch nur „kunt" heißt, abgeleitet, ähnlich wie das lateinische ars von ἄρω zusammenfügen, verbinden und das griechische τέχνη von τίκτω gebären, erzeugen. Es bedeutet im ausgedehnteren Sinne jedes im Gegensatze zum bloßen Wissen durch Uebung angeeignete „Können", also jede fertige Geschicklichkeit, so daß z. B. diejenige der Hand zu schreiben, Schreibkunst genannt wird, und ähnlich die Benennungen Angelkunst, Strickkunst, Kochkunst, Druckkunst und dergleichen gebraucht werden. Das Thun dessen, was man sogleich machen kann, wenn man nur weiß, was geschehen soll, ist, wie auch der volksthümliche Ausdruck sagt, keine Kunst; das Thun dessen aber, das man, obwohl man das Gewollte vollkommen weiß, nur mit Hülfe einer bestimmten, erlernten Fertigkeit ausführen kann, ist in diesem weiteren, handwerklichen Sinne Kunst. Im engeren und eigentlichen, hier in Frage kommenden Sinne ist aber unter Kunst diejenige Thätigkeit zu verstehen, deren Wesen schon im vorigen Abschnitt angedeutet wurde, und das auch hier sogleich noch näher bestimmt werden soll. Nach dem bereits Gesagten kommt es nämlich bei der Kunst auf die Ausgestaltung einer Vorstellung der Phantasie in sinnlicher Form an, auf das Schaffen und Bilden einer wirklichen Erscheinung, in welcher die Vorstellung der Phantasie möglichst vollkommen aufgegangen ist. Diese Thätigkeit ist also von jener anderen, der Kunst im handwerklichen und mechanischen Sinne sehr verschieden; sie läßt sich etwa in folgender Begriffserklärung bestimmen: Die Kunst ist die Thätigkeit des Menschen, Vorstellungen seiner Phantasie, schaffend, in sinnlicher Erscheinung darzustellen.

Die neueren, gebräuchlicheren Begriffserklärungen der Kunst, obwohl sie als wissenschaftliche Versuche zum Theil von hervorragender und folgereicher Bedeutung sich erwiesen, suchen ihr Ziel mehr nach der rein philo-

sophischen, metaphysischen Seite hin, als daß sie ihre Brauchbarkeit für die kunstgeschichtliche Betrachtung der Denkmäler im Auge hätten. Sie sind abgeleitet aus Wahrheiten oder Voraussetzungen allgemeinster Art, und demgemäß folgerichtig mit dem Begriff des Schönen aufs Engste verbunden, ja auf ihn gegründet. Aber wenn auch die Erreichung möglichst vollkommener Schönheit das höchste Ziel der Kunst ist, so gehört im geschichtlichen Sinne reine Schönheit nicht nothwendig zum Wesen der Kunst. Und diese reine, allgemein gültige Schönheit haben eben jene Definitionen im Sinne. Hier jedoch handelt es sich nicht um einen Begriff der Kunst, der nur einen theoretischen Werth habe, der sich kaum auf die höchsten und reifsten Kunstschöpfungen beziehe, der vielmehr für alle Denkmäler passe, die als Gegenstände der Kunstgeschichte angesehen werden müssen. Eine solche passende Begriffserklärung scheint die obige zu sein, von welcher absichtlich der so äußerst schwierige, feine und schwankende Begriff der Schönheit ausgeschlossen wurde. Es geschah dies nach dem Maßstabe reiner, allgemein gültiger Schönheit mit Recht, obwohl ja den Erzeugnissen der Kunst, wie schon gesagt, Schönheit im geschichtlichen Sinne nach dem Maßstabe des Urtheils ihrer Entstehungszeit, ihrer Urheber eigen ist. Der Urheber auch des rohesten Kunstwerkes und dessen Zeitgenossen sind immer der, wenn auch unbewußten Meinung, daß dies Werk schön sei. Wir könnten demnach die gegebene Begriffserklärung auch so fassen: Die Kunst ist die Thätigkeit des Menschen, schöne Dinge, aus seiner Phantasie schaffend, in sinnlicher Erscheinung darzustellen. Will man weiter gehen, so muß man den Menschen, als Träger dieser Thätigkeit, aus der Begriffserklärung entfernen und diese Thätigkeit objectiviren, also etwa diese Fassung wählen: Die Kunst ist die, aus der Phantasie heraus frei schaffende Darstellung von etwas Geistigem in sinnlicher, schöner Erscheinung. Will man aber nun noch einen Schritt weiter gehen, so muß man das Wort schön entfernen und dessen Begriff in einer besonderen Definition mit auflösen. Dadurch würde man jedoch zu jenen Begriffserklärungen der Kunst gelangen, die wir oben als nicht ausreichend für die kunstgeschichtlichen Zwecke bezeichnen mußten. Wir befinden uns hier, trotz bedeutender Abweichungen im Ausdrucke, wesentlich in Uebereinstimmung mit der Auffassung der Kunst beim Aristoteles, welcher sagt: „Die Kunst ist die rationale Fertigkeit des Schaffens,“ oder „die Kunst ist die Fertigkeit, nach wahrem Vernunftbegriffe, Etwas im Gebiete des Möglichen zu schaffen.“ Dieselben Gedanken, doch in einfacher, breiter Form ausgesprochen, kehren bei Cennino Cennini (um 1400) wieder, der im ersten Abschnitte seines „Buches von der Kunst“ sagt: „Eine von der Weisheit herkommende Kunst, welche auf deren Grundlagen

sammt der Ausführung mit den Händen zurückzielt, ist diejenige, die man Malerei nennt, welche, zugleich mit der Ausführung der Hand, Phantasie erfordert, um nie gesehene Dinge zu erfinden, indem man sie in die Hülle des Natürlichen steckt, und sie mit der Hand festzuhalten, indem man als wirklich vorstellt, was nicht vorhanden ist." Diese Erklärung wird manches, in Vorstehendem nur kurz Gesagte deutlicher machen, und zugleich eine willkommene geschichtliche Beziehung zwischen dem Alterthume, dem aufblühenden Zeitalter Italiens und der Gegenwart anknüpfen können. —

Das Schöne.

Wie sehr bedingt und verdunkelt die Schönheit auch in so vielen Denkmälern der Kunst auftreten mag, so ist sie doch vom Wesen des Kunstwerkes unzertrennlich; je reiner und vollkommener sie in ihm ruht, um so mehr ist dasselbe Kunstwerk, so daß eine gereifte Weltanschauung behaupten darf, das höchste Ziel der Kunst sei die Verwirklichung der Schönheit, die Schönheit sei das höchste Gesetz ihres Strebens. Was aber ist Schönheit?

Wir haben schon erwähnt, daß die Begriffserklärung des Schönen sehr schwierig und schwankend sei, ja wir dürfen hinzusetzen, sie sei es in so hohem Grade, daß eine Beantwortung jener Frage in wissenschaftlich befriedigender Weise noch nicht gelungen ist. Zwei Umstände bedingen diese Schwierigkeit besonders.

Denn zuerst fragt es sich bei der immerhin getheilten Meinung der Menschen, ob ein Ding schön zu nennen sei oder nicht, und dem Mangel eines stichhaltigen, vernunftmäßigen Erweises einer solchen Meinung überhaupt, ob die Dinge an sich schön sind, oder ob wir lediglich in unserm Gemüthe den Eindruck der Schönheit empfinden, ob also die Schönheit eine objective Eigenschaft der Körper, wie die Schwere, Ausdehnung, Farbe u. dergl. sei, oder ob sie nur die subjective geistige That des Menschen, übertragen auf einen Gegenstand, sei. Ohne diese Punkte durch Für und Wider zu beleuchten, mag es genügen, anzuführen, daß die Schönheit weder rein objectiv noch rein subjectiv sein kann, sondern daß sie zugleich beides ist, denn wäre sie rein objectiv, so müßte sie allen Menschen als die gleiche erscheinen; wäre sie aber rein subjectiv, so könnte sie nicht auf Viele einen und denselben Eindruck machen, sondern müßte auf Alle verschiedene Eindrücke machen, die von einander so verschieden sein müßten, wie der einzelnen Menschen Gestalt, Denkart und Gefühlsweise von einander verschieden ist. Zu diesem Ergebniß gelangt man ebenso, wenn man erwägt, daß das Schöne nicht ein Außersinnliches, rein Geistiges, sondern ein, an eine bestimmte sinnliche Form Gebundenes ist, durch die es auf unsere Sinne des Auges oder des Ohres wirkt. Diese ihm unbedingt als Object eigenthümliche Form ist vom schönen

Ding untrennbar, denn dasselbe würde, in der Form verändert, aufhören, in der bisherigen Weise schön zu sein; in diesem Sinne ist also die Schönheit etwas Objectives, den Dingen Anhaftendes. Andererseits ist diese Form für Denjenigen, der sie nicht versteht, eben unverständlich, und als schöne nicht vorhanden, so daß er das Ding nicht schön nennen kann, und nur Derjenige, der ein angemessen empfängliches Gefühl, eine geeignete Anschauungsweise besitzt, wird es schön finden: woraus zu schließen wäre, daß das Schöne erst, vom genießenden Subjecte ausgehend, den Dingen übertragen wird. Es leuchtet also ein, daß hier eine eigenthümliche Mischung objectiver und subjectiver Elemente stattfindet, daß die Schönheit zwar gegenständlich außer uns ist, daß sie aber doch zugleich erst Dasein und Leben gewinnt, wenn sie in uns, durch unsere geistige That, erwacht und zu unserem Bewußtsein gelangt.

Ferner sind darüber von Alters her die Meinungen im Widerstreit, ob die Schönheit eines Gegenstandes durch den Begriff dieses Gegenstandes stofflich gegeben sei, oder ob sie nur in der Form des Gegenstandes liege; mit anderen Worten, ob sie substantiell oder formal sei? Auch hier ist weder mit ja noch mit nein zu antworten. Wäre das Schöne etwas rein und ausschließlich Formales, so müßte schon eine Linie an und für sich schön sein können; sie ist uns aber ästhetisch vollkommen gleichgültig, und sie gewinnt für uns erst ein ästhetisches Interesse, wenn ein neues Moment hinzutritt, wenn eine gewisse substantielle Beziehung einen geistigen Hintergrund herstellt. So bescheiden dieser auch sein mag, wie z. B. wenn sich Linien unter gewissen Bedingungen kreuzen, oder wenn rohe Massen in gewissen Verhältnissen zu einander geordnet sind, so ist er doch für unser Urtheil, daß hier ein Moment der Schönheit vorliege, entscheidend. Und umgekehrt, wenn das geistig Substantielle nicht in gewisser formaler Läuterung erscheint, so wird es nicht im Stande sein, den Eindruck des Schönen hervorzubringen. Wir erkennen also auch hier wieder eine eigenthümliche Mischung zweier sonst scharf zu trennender Elemente.

In dieser eigenthümlichen Mischung des Objectiven und Subjectiven, des geistig Substantiellen und rein Formalen zu völliger organischer Einheit, liegt etwas Geheimnißvolles und Unbegreifliches; aber gerade Dieses begründet die wunderbare Macht, mit der uns das Schöne ergreift, es macht uns jedoch eine bestimmte und erschöpfende Begriffserklärung desselben unmöglich. Ja, Schiller ist der Ansicht, dieses Geheimnißvolle und Unbegreifliche sei so sehr der Kern ihres Wesens, daß er behaupten durfte: „Die ganze Magie der Schönheit beruht auf ihrem Geheimniß.“

Nicht immer begnügte man sich bei den Versuchen, den Begriff des Schönen festzustellen, mit dieser Selbstbeschränkung, welche aus der Wahr-

nehmung der Grenzen menschlichen Erkenntnißvermögens auf diesem Gebiete hervorgeht. Vielmehr glaubte man oft, diesen Begriff wirklich gefunden und festgestellt zu haben. Es geschah dieses ganz vorzugsweise in Zeitläuften, wo man gering von der Schönheit dachte, denn der Begriff des Schönen ist, wie wir schon bemerkten, schwankend, und er wird naturgemäß in Perioden der Ueppigkeit und des Machwerkes sinken müssen. Man wird in solchen Perioden das Wesen der Schönheit schon darin erkennen, daß der schöne Gegenstand lediglich gefalle, daß er unsern Sinnen schmeichle, und man wird demnach an Kunstwerke auch nur den Anspruch erheben, daß sie gefallen. Wie sehr durch diese, von den Franzosen ausgegangene Ansicht selbst die ernstesten Denker beeinflußt werden konnten, lehrt der Standpunkt Lessing's, welcher zwar erkannte, daß das oberste Gesetz der Kunst die Schönheit sei, der aber dennoch, verkennend, daß die Kunst in sich selbst ihren Zweck habe wie Wissenschaft und Sittlichkeit, den Endzweck der Kunst in das Vergnügen setzte, der also von der Voraussetzung ausging, daß das Wesen der Schönheit sei, zu gefallen, und daß dann eben der Zweck des Kunstwerkes sei, durch das Gefallen, welches seine Schönheit erregt, Vergnügen zu erwecken. Man sieht gegenwärtig leicht ein, daß in diesen Zielen Kunst und Schönheit sich nicht erfüllen, denn die Untersuchungen seit Lessing her haben uns einen ganz neuen Boden bereitet.

Aesthetik.

Es ist durch diese Untersuchungen nach und nach eine besondere Wissenschaft ausgebildet worden, die **Wissenschaft des Schönen** oder die **Aesthetik**. Was zunächst dieses Wort Aesthetik betrifft, so kommt es von dem griechischen αἴσθησις her, welches jede Wahrnehmung durch die Sinne bedeutet. In solcher Ausdehnung wurde es noch von Kant gebraucht, welcher Aesthetik und Logik, in dem Verhältnisse der sinnlichen Anschauung und des Verstandes, gegenüber stellt. Erst der neue Sprachgebrauch hat es auf die schönen Dinge eingeschränkt, und versteht jetzt allgemein unter Aesthetik die Wissenschaft des Schönen.

Methoden derselben.

Wie es im Allgemeinen zwei große wissenschaftliche Methoden giebt, nämlich die vom Besonderen auf das Allgemeine schließende, die inductive, und die das Besondere aus dem Allgemeinen ableitende, die deductive, so bieten sich auch zwei Wege dar, um der Erkenntniß des Schönen sich zu nähern. Der eine, der deducirende, sucht das Schöne aus metaphysischen Begriffen abzuleiten, und er ist es, der in der Hauptsache, die ganze Entwickelung der Aesthetik seit Kant bestimmt hat. Trotz so vieler bewunderungswürdiger Ergebnisse, die auf ihm erreicht worden sind, haben sich doch auch viele Mängel und Schattenseiten in seinem Verlaufe gezeigt, und es ist deshalb in neuerer Zeit, übereinstimmend mit ähnlichen Er-

scheinungen auf anderen wissenschaftlichen Gebieten, das Bestreben aufgetreten, den anderen Weg, den der inductiven Methode, mit Nachdruck zu verfolgen. Man darf überrascht sein, daß dieser zweite Weg bisher so vernachlässigt worden war, da doch gerade der Mann, dem wir die ersten Grundlagen zu einer reifen und würdigen Kunstanschauung verdanken, auch ihn schon deutlich bezeichnet hat. Winckelmann sagt: „Denn wir können hier nicht nach Art der Geometrie verfahren, welche vom Allgemeinen auf das Besondere und Einzelne, und von dem Wesen der Dinge auf ihre Eigenschaften gehet und schließet, sondern wir müssen uns begnügen, aus lauter einzelnen Stücken wahrscheinliche Schlüsse zu ziehen." Hiermit ist der Weg der Ableitung der Gesetze und Begriffe aus der Erfahrung, die inductive Methode scharf und bestimmt hingestellt, aber dieser Wink ist von der Aesthetik nur ungenügend beachtet worden.

Thatsachen.

Fragen wir uns, welcher Art jene wahrscheinlichen Schlüsse sein müssen, so möchte klar sein, daß sie weder ausschließlich den Gegenstand, noch ausschließlich den Seelenzustand des aufnehmenden Subjectes im Auge haben können, sondern daß sie sich auf das Verhältniß des schönen Dinges zum Menschen beziehen, und daß sie ferner über das Verhältniß des Geistigen und Formalen im schönen Dinge, also von Inhalt und Form zu einander, Aufschluß zu geben suchen müssen; sie werden demnach in der Hauptsache analytische Erläuterungen sein. Die entscheidenden Erfahrungen nun, welche wir bei einer aufmerksamen Betrachtung schöner Dinge an diesen und in uns machen, sind die, daß das Ding uns in einer gewissen, bestimmten Weise wohlgefällt, und daß wir an ihm als Ding an und für sich, als Stoff oder Körper schlechterdings kein Interesse nehmen. Wenn wir z. B. ein erzenes Denkmal schön finden, denken wir nicht entfernt an die Kostbarkeit des Stoffes, der, zu Geldstücken ausgeprägt, den Meisten ein nicht gleichgültiger Gegenstand mehr sein würde. In diesem Wunschlosen und Begehrungslosen der Empfindung liegt ein ganz wesentlicher Grund zu der reinen Befriedigung, die schöne Dinge im Gemüth des Menschen hervorbringen. Diejenige Fähigkeit aber, auf welche sich jenes Wohlgefallen gründet, ist der Geschmack, welcher ein ästhetisches Beurtheilungsvermögen der Dinge, also in Rücksicht auf deren Schönheit für das Subject regulativ ist. Dieses zum Schulausdruck gewordene Wort „Geschmack" bezeichnet jedoch nichts Anderes als die Art und den Grad des Schönheitssinnes im einzelnen Menschen, so daß leicht einzusehen ist, man bewege sich hier in Bezug auf die Definition des Schönen gleichsam im Kreise herum. Zwei Betrachtungen kommen jedoch noch erläuternd zu Hülfe, einmal die, daß das Wohlgefallen am Schönen kein rein Sinnliches sei, und zum zweiten die, daß

in der Erscheinung des schönen Dinges unmittelbar ein Geistiges liege: was wir Beides durch unsern Verstand klar und deutlich erkennen. Wenn also jenes Wohlgefallen nicht rein sinnlich oder, treffender ausgedrückt, nicht ausschließlich im Gefühle ist, so besteht es nothwendig in einem Einklang des Gefühls und des Denkens, des Gemüths und des Geistes, oder, wie Kant es bedeutsam ausdrückt, „in dem harmonischen Spiel zwischen Einbildungskraft und Verstand". Dieses aber, daß in der Erscheinung des schönen Dinges unmittelbar ein Geistiges liege, führt zu der Erkenntniß der Zweckmäßigkeit des schönen Dinges, welche unmittelbar wahrgenommen wird, ohne daß der Verstand den Zweck sofort erkennt. Es handelt sich also um einen geistigen, inneren Gehalt des schönen Dinges, welcher in der Erscheinung unmittelbar zur Anschauung kommt und zwar auf die zweckmäßigste Weise, so daß eine vollkommene Harmonie zwischen diesem geistigen Inhalt, der Idee, und der äußeren Erscheinung, der Form, stattfindet, wovon noch ausführlicher gesprochen werden wird.

Das Schöne in der Natur.

Es ist hier der Ort, in wenigen Worten das Verhältniß des Naturschönen zum Kunstschönen zu berühren. In der Natur hat Alles bestimmte praktische Ursachen und Zwecke, und ist Alles in einem ununterbrochenen Wechsel begriffen, so daß das Schöne hier nur Schmuck des Nothwendigen, wenn auch in höherem Sinne vielleicht selbst nothwendig ist, und mit diesem so vereinigt, daß es durch jeden Wechsel desselben selbst verändert, aufgelöst oder vernichtet wird. Die Zustände, an welche das Schöne in der Natur gebunden ist, sind unbeständig, und entstehen und vergehen unaufhörlich. Der Mensch allein ist im Stande, Dinge hervorzubringen, bei denen die Schönheit nicht nebensächlicher oder vorübergehender Zweck, sondern deren einziger, ausschließlicher Zweck sie ist, — die, vom Wechsel der natürlichen Erscheinungen unberührt, unveräußerlich ihre Schönheit behalten und eine Ahnung ewiger Dauer geben. Freilich kann er dagegen auch nicht den unendlichen Reiz wechselnden Lebens und organischer Bewegung, nicht die unermeßliche Erhabenheit des gestirnten Himmels in seine Schöpfungen der Schönheit legen, und er kann in diesen Richtungen nie im Stande sein, auch nur im Allergeringsten sich hier mit der Natur messen zu wollen. Ueberhaupt kann in diesem Sinne das Schöne in der Natur und das in der Kunst nicht unter denselben Maßstab gestellt werden, trotz so vieler völlig gleichartiger Beziehungen. Wir beschränken uns deshalb auf diese kurze Andeutung, und kommen nochmals auf das Wesen des Schönen, als des Schönen in der Kunst zurück.

Ideal der Schönheit.

Wir glauben nicht, daß es nöthig sei, auf die zahlreichen Begriffserklärungen des Schönen, welche versucht wurden, einzugehen, da sie sich

vielfach widersprechen, und da ferner die besseren auf die Harmonie von Inhalt und Form, und den Einklang von Einbildungskraft und Verstand zurückzuführen sind, wenn man sie von ihrer gelehrten Einkleidung befreit. Wenn so z. B. in der Hegel'schen Schule der Aesthetik das „Schöne als das Absolute selbst in Form bestimmter Erscheinung, in welcher es so lebendig ist, daß diese Scheingestalt dem Absoluten gemäß ist", erklärt wird, so kann man diesen Satz leicht dahin auflösen, daß man als Kern jene Harmonie behält. Wir heben aber hier nochmals den geheimnißvollen Hintergrund im Wesen der Schönheit hervor, der unsrer Erkenntniß eine bestimmte, wenn auch allmählich immer weiter hinauszurückende Grenze zieht, und der sich in völliger Uebereinstimmung befindet mit den unbegriffenen letzten Ursachen der Dinge und des Menschen, der Natur und des Geistes überhaupt. Den metaphysischen Urgrund aller dieser Beziehungen zu bestimmen, ist vielfach versucht worden, und man hat ihn mit verschiedenen Namen, wie ganz besonders mit dem des Absoluten belegt. Es ist hierin ein Beweis dafür zu erkennen, wie sehr auch auf dem Gebiete des Schönen die menschliche Natur zu einem höchsten Ideale hindrängt, ebenso wie sie ja stets mit Nothwendigkeit den höchsten Idealen des Erkennens und des Wollens, der Wahrheit und der Freiheit zustrebt. Aber wie dem Menschen die Wahrheit immerdar jenes unnahbare Bild bleiben wird, das ihn vernichtet, sobald er den Schleier hebt, er aber dennoch unaufhaltsam zum ewigen Baume der Erkenntniß drängt; wie er durch alle Zonen und Meere die Freiheit vergeblich sucht und endlich im Kleinsten anfangend, gegen sich selbst kämpfend, die Freiheit zu erringen suchen muß: — so strebt er zwar mächtig dem Schönen entgegen, aber die höchste Erfüllung desselben bleibt ihm verborgen. Der Mensch ahnt, fordert und verfolgt die höchsten Ziele der Wahrheit, Freiheit und Schönheit, aber er erreicht sie nicht. Nenne man nun jenen metaphysischen Urgrund, in dem diese Ziele zusammenlaufen, wie man wolle, stelle man ihre Bezüge zu einer übersinnlichen Ursache, wie man wolle, um sich allgemein verständlich auszudrücken und, um zugleich dem menschlichen Wesen eine nothwendige Befriedigung des Gemüthes zu geben, wird man immer sagen müssen, daß, wie das höchste Wahre und das höchste Gute, so auch das höchste Schöne in Gott ruhe. Das Dasein Gottes einmal festgehalten, fließt aus ihm jene Harmonie, die in unserer Empfindung, in unserem Geiste das große Problem von dem Wesen der Schönheit thatsächlich löst. „Die höchste Schönheit ist in Gott", lehrt Winckelmann mit kategorischer Bestimmtheit seiner Ueberzeugung. Und in der That, wenn wir von den schönen Dingen kommen und aus der Vernunft die geheimen Vorgänge in unserer Brust

nicht begreifen, aber doch im tiefsten Wesen ergriffen und gleichsam über uns selbst gehoben sind, finden wir die reinste und einzige Erfüllung unserer selbst in der Hingabe an die Idee Gottes. Wir erblicken dann in den schönen Dingen Abbilder der ewigen Schönheit, in der Natur die Erscheinung, in der nur ein höchster Inhalt: Gott! ausgesprochen, in der Kunst die heilige Offenbarung des Menschengeistes, in der ein Hauch göttlichen Odems weht. Deshalb auch ist seit den Tagen des klassischen Alterthums die wahrhafte Betrachtung hoher Werke der Kunst als eine Andacht aufgefaßt worden, worüber wir von Denkern, Dichtern und Künstlern zahlreiche Zeugnisse besitzen. Wir werden uns demnach ausdrücken dürfen, daß das höchste Ideal der Schönheit in der Vorstellung des göttlichen Wesens zu ahnen sei, ebenso wie überhaupt das höchste Ideal des Menschen nur in der Annäherung zum göttlichen Wesen, nur in Gott zu suchen sei: in welchem Sinne denn an Schiller's Worte, daß „mit dem Ideale der Menschheit zugleich auch das Ideal der Schönheit gegeben" sei, hier erinnert werden darf. Und wenn dem so ist, wie kann es uns da noch befremden, daß im Wesen der Schönheit etwas uns Unbegreifliches und Geheimnißvolles ruht? — Etwas, für das, wie Schiller sagt, „der Verstand keinen Begriff und die Sprache keinen Namen hat." Und dieses Etwas ist gewiß mit Recht auf Den zurückgeführt worden, von dem es im Faust heißt: „Wer will ihn nennen, und wer bekennen, ich glaub' ihn, — wer sich finden und sich unterwinden, zu sagen, ich glaub' ihn nicht"; — dessen Name immerhin Schall sein mag, der aber in unserm Gefühle, in unsrer Seele lebt und leben muß. Aus dieser ursächlichen Beziehung des Schönen zur Gottheit ist mehrfach unternommen worden, eine Begriffserklärung des Schönen abzuleiten, wie denn z. B. Friedrich Thiersch es sehr anziehend „als das zur Wahrnehmung gebrachte Wesen Gottes" bezeichnet hat. Man sieht aber leicht ein, daß mit solchen übersinnlichen, bildlichen Erläuterungen da für unsere Erkenntniß nichts zu fördern ist, wo unsere sinnliche Anschauung so unmittelbar mit im Spiele ist, wie beim Schönen.

Seelische Schönheit.

Diese Beziehung des Schönen zur Gottheit hat auch Veranlassung gegeben, die Bezeichnung der Schönheit dann auf Erscheinungen nicht ästhetischer, namentlich ethischer Art zu übertragen, wenn unmittelbar in denselben die, auch dem ethischen und theoretischen Gebiete eigene Grundbeziehung zum Göttlichen in einer besonders liebenswürdigen Weise zu erkennen ist. Man spricht von schönen Handlungen, schönen Verhältnissen der Menschen zu einander; man spricht seit den ältesten Zeiten von s c h ö n e n S e e l e n, von Menschen, durch deren selbst häßliche Erscheinung hindurch jene ganze Richtung zum Edelsten und Höchsten in gereifter

Weise spricht. Aber inwiefern kann etwas Ethisches, Körperloses schön sein? Weil es durch das Medium des Sinnlichen zur Erscheinung kommt, dieses Sinnliche unbewußt als Form, jenes Ethische als Inhalt aufgefaßt wird; weil aber in diesem Ganzen das Ethische das vorherrschend Bestimmende ist, und die Bezeichnung des Schönen, durch einen kleinen Sprung in der Gedankenfolge, auf dasselbe übertragen wird. So ist es auch zu verstehen, daß die unsichtbare Seele irgend eines Menschen nicht an sich selbst schön sei, sondern daß der Abglanz innerer Vortrefflichkeit der äußeren Erscheinung eine Schönheit gebe, welche dieser an und für sich als formaler Erscheinung sonst nicht eigen wäre.

Diese innere Vortrefflichkeit: die reine Harmonie des Gemüthes, die kein Flecken, keine Unruhe stört, die in sich und ihrem Gotte das vollkommenste Genügen findet, und doch Nichts weiß von ihrer eigenen Unschuld, ja die in heiliger Scheu zurückbebt, wenn sie durch ein irdisches Symbol der Gottheit sich nähern soll, — diese spricht wunderbar und entzückend zu uns, und in der Erscheinung solcher höchst seltenen Menschen ruht sichtbar und herrlich eine Schönheit, die überirdisch genannt werden könnte, wenn sie nicht leibhaftig da wäre; ja ganz besonders auch im Tode vermag eine solche schöne Seele über die verblichenen Züge noch den reinsten Glanz, den edelsten Frieden und einen Zug höherer Heiligung auszugießen. Deshalb lesen wir beim göttlichen Platon schon, daß man „die in den Seelen liegende Schönheit höher schätzen muß, als die im Körper." Von Schiller ist es allgemein bekannt, wie hoch und herrlich er die seelische Schönheit gepriesen hat; und Göthe sagt, doch nur in diesem Sinne, von der menschlichen Schönheit: „Wer sie erblickt, den kann nichts Uebles anwehen; er fühlt sich mit sich selbst und mit der Welt in Uebereinstimmung", denn, dürfen wir hinzusetzen, es ist jene Beziehung zum Göttlichen, die ihn mit tiefer Macht erfaßt, und ihn mit solcher heiligenden Ruhe, solchem glücklichen Frieden erfüllt. —

Beziehung zum Urgrunde künstlerischen Schaffens.

In dieser Nothwendigkeit der Voraussetzung eines göttlichen Urgrundes, in Bezug auf die Schönheit seitens des aufnehmenden Individuums, liegt eine beachtenswerthe Ergänzung zu jener andern Nothwendigkeit, welche den hervorbringenden Künstler, wie wir ausführten (S. 9), zur Annahme derselben Voraussetzung eines göttlichen Urgrundes in Bezug auf sein Schaffen drängt. Wie der wahre Künstler nur etwas Höchstes und Größtes wird vollbringen können, wenn er von diesem Glauben innig erfüllt ist, so wird auch der aufnehmende Mensch die größten und vollkommensten Werke solchen Künstlers nur erfassen, wenn er von demselben Glauben durchdrungen an sie herantritt.

Wesen des Kunstwerkes.

Wenn wir in den vorstehenden Betrachtungen die objective Seite des Schönen in der vollkommenen Zusammenstimmung der Idee und der Erscheinung oder, wie man gewöhnlich sagt, in der Uebereinstimmung von Inhalt und Form erkennen konnten, so würde hiermit auch das Bezeichnende im Wesen des Kunstwerkes, insofern das höchste Gesetz der Kunst die Schönheit ist, bereits ausgedrückt sein. Wie aber ist diese Harmonie von Inhalt und Form zu verstehen? Auf die innerlichste, unmittelbarste Weise so zwar, daß der Inhalt, die Idee eines bestimmten Kunstwerkes weder in einer veränderten Form, noch in einem anderen Stoffe zur Erscheinung kommen könnte, ohne selbst verändert oder entstellt zu werden. Hierin ist zugleich die Unmöglichkeit ausgesprochen, die Idee eines Kunstwerkes durch Worte zur Anschauung zu bringen, was man unmittelbar an jedem musikalischen Werke, an jedem Werke der bildenden Kunst, von welchem man durch die klarste Beschreibung dennoch nie eine Anschauung gewinnen kann, sofort einsieht, was aber auch auf die Poesie im engern Sinne seine volle Anwendung findet. Das Kunstwerk ist eben durchaus untrennbar von seiner ihm ausschließlich zugehörigen Form, die zu seinem Wesen so nothwendig gehört, wie der Körper zum Wesen des Menschen; aber diese Form ist durchgeistigt von der in dem Kunstwerke lebenden Idee, gleichsam seiner Seele, die wie die Seele des Menschen unsichtbar ist. Man beachte, um diesen Vergleich des Kunstwerkes mit dem Menschen nicht auf die Spitze zu treiben, daß der Mensch ein lebender Organismus ist, der Zwecke seines eigenen Geistes und Willens hat, daß das Kunstwerk dagegen ein Machwerk ist, welches nur den Schein organischen Lebens hat, daß auch die Seele im Kunstwerke nur eine Scheinseele ist, die nur insofern ist und lebt, als sie in der Form, welche auch ihrerseits nur den Schein wirklichen Lebens besitzt, ausgesprochen ist. In diesem Scheine, welcher des Menschen Werk ist, während der körperliche Stoff des Kunstwerkes Gabe der Natur ist, besteht das eigenthümliche Wesen des Kunstwerkes. Der Stoff des Kunstwerkes bietet uns, wie wir schon sagten, als Stoff schlechterdings nicht das geringste Interesse, unser ganzes Interesse vereinigt sich in dem Scheine, welchen dieser Stoff empfangen hat. Da aber dieser Schein in dem eigenthümlichen Zusammenklang des Seelischen und Formalen, in der Harmonie von Inhalt und Form zu suchen ist, und da das aufnehmende Individuum nicht ohne sein Zuthun das Verständniß dieses Scheines gewinnt, sondern vielmehr aus seinem Eigenen dazu thun muß, um diesen Schein zu verstehen, so ist wieder das subjective Element berührt, welches, mit dem objectiven so innig vermischt, bei den Untersuchungen über das Schöne sich zeigt. Denn dieser Schein des Kunstwerkes wird ja nothwendig, da das oberste Ziel der

Kunst immer die Verwirklichung möglichst vollkommener Schönheit sein wird, ein schöner Schein zu sein suchen, und indem er eben schöner Schein ist, ruft er die Selbstthätigkeit des aufnehmenden Individuums zu seiner Erfassung und Durchdringung auf. „Ein Gemüth, sagt deshalb in diesem Sinne Schiller, das sich am Scheine weidet, ergötzt sich schon nicht mehr an dem, was es empfängt, sondern an dem, was es thut.“ Dieses ganze Scheinleben des Kunstwerkes aber, weit entfernt von todtem Scheine, ist eben, weil es doch nur Schein ist, unabhängig von den Bedingungen des organischen Lebens; es ist erhaben über Alter und Sterben und gewährt, indem es so den Schein eines vom Tode unberührten Lebens zeigt, eine Ahnung unabänderlicher Gestaltung und ewiger Dauer. Deshalb sagt man auch, daß in dem schönen Kunstwerke ein Abglanz der Unsterblichkeit ruhe, was doch nichts anders heißt, als ein Abglanz göttlichen Wesens.

Es darf wohl angemerkt werden, daß eben in der Erreichung vollendeter Schönheit das Kunstwerk seinen höchsten Zweck erfüllt haben würde, und daß das Kunstwerk eben nur diesen Zweck verfolgen kann. Ein Kunstwerk, das neben diesem noch einen andern Zweck verfolgt, ist nicht mehr reines Kunstwerk. Weder verdummen noch belehren, weder verführen noch erziehen soll das vollkommene Kunstwerk; es soll möglichst schön sein und weiter nichts. Schiller nennt den Begriff einer didaktischen oder moralischen Kunst in sich selbst widersprechend, „denn nichts streitet mehr mit dem Begriff der Schönheit, als dem Gemüthe eine bestimmte Tendenz zu geben“. Hiermit ist selbstverständlich auch die Tendenz zum Unmoralischen schon verurtheilt. Schwierig aber, wenn nicht unmöglich, wird es immer bleiben, allen diesen Nebenzwecken gegenüber bestimmte äußere Grenzen theoretisch zu ziehen. Man muß auf den Ursprung des Kunstwerkes, die inneren Zustände seines Urhebers zurückgehen, und diese in der Ueberzeugung prüfen, „daß Einfalt und Wahrheit die einzigen richtigen Grundlagen des Schönen in den Werken der Künste sind“. (Gluck.)

Entstehung des Kunstwerkes.

Fassen wir endlich noch das Wichtigste über die Entstehung des Kunstwerkes kurz zusammen.

Die Idee eines Kunstwerkes stammt aus der Phantasie des Menschen, d. h. sie entsteht in der Einbildungskraft, ohne daß der Verstand auf rationellem Wege zu ihr gelangen könnte, in unmittelbarer Erregung, mit welcher ein mehr oder weniger gesteigerter Affect des Gefühls verbunden ist. Diese Idee seiner Phantasie will und muß der Mensch vermöge seines eigenen inneren Dranges sich selbst anschaulich machen, und indem er dies thut, schafft er wenigstens im Grundzuge sein Kunstwerk, das er dann, im sicheren Besitze aller Mittel der Darstellung mit Fleiß und Gewissenhaftigkeit ausführt und in allen Theilen vollendet. Beim

ersten Entstehen des Kunstwerkes aber vernüchtert er nicht den Zauber seines inneren Bildes, indem er dies in Worte übersetzt, und nun mit dem Verstande einen Ausdruck diesen Worten gemäß sucht, sondern er strömt dasselbe unmittelbar in die Linien, in die Farbe, in den Modellirthon aus, er greift unmittelbar in die Saiten und entlockt ihnen die Töne, die in seiner Phantasie ahnungsvoll und doch so bewußt lebten, oder er ergießt in Worte, die er nicht sucht, den ganzen Reichthum seiner dichterischen Begeisterung. So entstehen Kunstwerke, edel, hoch und schön, in Allem vollkommen und wohl ausgerüstet, wie Pallas, des Zeus geliebteste Tochter, die Schirmerin der Künste, als sie in hehrer Vollendung und im glänzenden Waffenschmucke jugendlich schön aus dem Haupte des ewigen Vaters sprang.

Das Häßliche.

Wir haben hier eine kurze Betrachtung anzuschließen über einige Begriffe, die dem Schönen verwandt sind. Denn auf das Schöne beschränkt sich keineswegs das ganze Gebiet ästhetischer Empfindungen, der ganze Kreis sinnlicher Eindrücke, bei denen die Beziehung von Inhalt und Form zu einander in Frage kommt. Da in diesem Betrachte dem Gefühle, sobald dies überhaupt vorhanden ist, nichts gleichgültig sein kann, so ergiebt sich, daß wir das, was unserm Gefühle angenehm ist, zunächst von dem unterscheiden, was ihm unangenehm ist. Jenes ist das Positive, dies das Negative. Das letztere nennen wir häßlich, schrecklich oder sonstwie, doch können wir nicht auf die Erläuterung desselben hier eingehen, wir beschränken uns vielmehr darauf, zu bemerken, daß die Einführung des Häßlichen in die Werke der Kunst aus mehrfacher Veranlassung abzuleiten ist. Entweder beruht dieselbe nämlich auf einem Irrthum der Urheber, die das Häßliche für schön halten, wie das bei so vielen Werken barbarischer Völker der Fall ist; — oder sie beruht auf Bedingungen des Gegenstandes, welche der Urheber noch nicht fähig war zur Schönheit zu überwinden, wie z. B. bei allen älteren Darstellungen der Hölle und des jüngsten Gerichtes; — oder sie beruht endlich auf der künstlerischen Absicht, durch die Darstellung von etwas Häßlichem einen wirkungsvollen Gegensatz zum Vortheil des gleichzeitig dargestellten Schönen hervorzubringen, wie denn gewiß Apoll neben dem Satyr nur um so schöner erscheinen wird. Das Verhältniß des Häßlichen zum Komischen werden wir sogleich noch anzudeuten haben.

Das Erhabene.

Das Positive erschöpft sich nun nicht im Schönen, wir müssen vielmehr noch einige andere Begriffe in ästhetischer Hinsicht unterscheiden, soferne uns die Dinge angenehm sind, natürlich unter der wiederholt angeführten Bedingung des stofflich Interesselosen. Es ist

hier zuerst das **Erhabene** zu nennen. Kant, an dessen vorzügliche Betrachtungen über das Erhabene wir im Wesentlichen auch jetzt noch gewiesen sind, beansprucht für dasselbe die Eigenschaften des schlechthin Großen und des Einfältigen, und er erklärt dann im Verfolge seiner weiteren Ausführungen den Begriff des Erhabenen, indem er sagt: „erhaben ist, was auch nur denken zu können ein Vermögen des Gemüthes beweist, das jeden Maßstab der Sinne übertrifft.“ Dieses schlechthin einfältig „Große, mit welchem in Vergleichung alles Andere klein ist,“ und das über „jeden Maßstab der Sinne“ hinausgeht, kann begreiflicher Weise, — wenn wir die von Kant entwickelte subjective Seite hier auf sich beruhen lassen und davon absehen, daß nach ihm das Erhabene lediglich in der Idee liege, — nur in der Natur vorhanden sein. Der Blick in das unendliche Weltall des gestirnten Himmels ist der erhabenste Eindruck, den wir genießen können. Und wir werden nicht leugnen dürfen, daß er gerade deswegen so erhaben ist, weil er durch die bloße Anschauung Gedanken ahnen läßt, die über die Grenzen unsrer Gedanken weit hinausgehen. Wollen wir uns deshalb gemeinverständlich ausdrücken, so werden wir sagen dürfen: nur diejenigen Dinge sind für uns erhaben, die uns unmittelbar durch ihre Erscheinung mit der Ahnung der göttlichen Ursache ihres Daseins erfüllen. Nicht die Größe ihres geistigen Gehalts an und für sich ist in Bezug auf das Erhabene entscheidend, sondern dieser tiefere Bezug, nicht das Ueberwiegen der Ideen über die Formen, sondern die Unmittelbarkeit, mit welcher durch die sinnliche Erscheinung unser Gemüth auf jene übersinnliche Ursache, auf Gott gelenkt wird. Wenn die Kunst einen Gegenstand solcher Art darstellen will, so kann sie nur andeutend, symbolisch, oder im Bilde und Gleichniß redend verfahren, denn der Mensch kann doch nur Das in seinen Werken ausdrücken, was er begreift; das im Erhabenen Liegende aber begreift er nicht, sondern er ahnt oder glaubt es nur: er kann deshalb nie wahrhaft Erhabenes darstellen. Das vollendete Kunstwerk aber, sagten wir, entstamme einem Hauche göttlicher Begeisterung, und deshalb muß in dem vollendeten Kunstwerke ein Berührungspunkt des Erhabenen liegen, so daß man es denn dem gewöhnlichen Sprachgebrauche wird nachsehen dürfen, wenn er in Bezug auf Kunstwerke von erhaben redet. Wir aber wollen die Grenze streng inne halten, und betonen, daß selbst die einfache Kolossalität der Pyramiden von Gizeh, die strenge klassische Schönheit des Poseidontempels von Pästum oder die Himmel-anstrebende Kühnheit des Domes von Köln jene wahrhafte Erhabenheit doch eben nur streife.

Das Lustige. Es ist hier ferner das **Lustige** zu nennen. Das Lustige, oder wie es mit gebräuchlicherem Namen heißt, das Komische, zu erklären, ist bis

jetzt nicht gelungen, die Frage, was ist komisch? ist in wissenschaftlich erschöpfender Weise nicht gelöst. Wir entscheiden mit erstaunlicher Sicherheit, dies oder das ist lustig, jenes nicht, aber warum wir so entscheiden, können wir durch eine allgemeine, überall gültige Begriffserklärung nicht begründen. Die Arten und Unterarten des Lustigen in allen möglichen Künsten erschweren zudem sehr eine gemeinsame Unterordnung unter einen Begriff, und wir wollen unsern Lesern gern überlassen, das Humoristische, den Witz, die Ironie, die Satyre, die Carricatur, das Burleske, das Groteske unter einen Hut zu bringen. Beschränken wir uns auf die bildenden Künste, so erkennen wir doch immerhin, daß bei allen komischen Werken die reine Harmonie gestört ist und zwar in der Weise, daß zusammengehörige Gegensätze aufgestellt sind, d. h. daß Entgegengesetztes auf eine ungewöhnliche Weise verbunden, oder Verbundenes auf eine ungewöhnliche Weise entgegengesetzt ist. Ist dieser Gegensatz nur geistig, nur in der Idee, so ist das so entstandene Werk humoristisch, tritt er dagegen in der Form auf, so wird es Carricatur.

Das Humoristische. Die Carricatur. Die Satyre.

Das humoristische Bildwerk, die eigentliche Erscheinungsform des Komischen in der Kunst, ist stets ohne Stachel und harmlos; es kann von bedeutender geistiger Tiefe sein, und es folgt den allgemeinen Gesetzen schöner Form. Seine Bedeutung liegt in der geistigen Auffassung, in der Art, wie der Künstler die Gegensätze verwickelt und löst. Mit Humor kann man nur allgemeine Zustände, Thorheiten und Schwächen ansehen, und daher können humoristische Werke nur einen allgemeinen Inhalt haben, wenn dieser auch etwa an einer bestimmten Person zum Ausdruck käme. Obwohl die Plastik auch in einzelnen Werken humoristisch sein kann, ist doch das eigentliche Gebiet des Humors in den bildenden Künsten die Malerei, insbesondere die Zeichnung; was aber den Inhalt der Darstellungen betrifft, so möchte ein Theil der mythologischen Gegenstände, die Thierfabel und der Arabeskenfries hervorzuheben sein. Als ausgezeichnet geistreiche Beispiele nennen wir Kaulbach's Kinderfries im neuen Museum zu Berlin und dessen Reineke Fuchs.

Die Carricatur ist der gezeichnete Witz; sie hat allemal den Zweck, lächerlich zu machen, zu verhöhnen, herabzusetzen, und ist meist gegen eine bestimmte Person gerichtet, sie hat deshalb stets eine Spitze, (Pointe). Sie ist eine Uebertreibung (ital.: carricare übertreiben), und darin liegt ihre komische Wirkung. Doch da sie bereits einen äußerlichen Zweck verfolgt, steht sie nicht mehr auf dem Boden reiner Kunst, sie macht vielmehr die Kunst zum Mittel ihres Zweckes. Sei es nun, daß man die Figur reckt, daß man ihr einen unmäßig großen Kopf giebt, daß man in den Gesichtern die häßlichen Theile stark betont, also überhaupt die gesetz-

mäßige Proportionalität vernichtet, sei es, daß man ungewöhnliche Beziehungen zu anderen Figuren oder Dingen einführt, immer bleibt der Carricatur eine absichtliche Verunstaltung der Form eigen, und deshalb gehört sie auch in diesem Sinne kaum noch dem eigentlichen Kunstgebiete an. Eine Vermittlung zwischen ihr und dem humoristischen Werke bezeichnet die bildliche Satyre, welche die regelmäßige Form zwar inne hält, aber ihren Stachel doch gegen einen bestimmten Gegenstand in der Absicht des feindlichen Angriffes und der spottenden Herabsetzung richtet. Ein nicht ungünstiges Feld zu derartigen Darstellungen, besonders wenn sie eine zusammenhängende Folge bilden, bietet bisweilen die komische Allegorie. Nahe beisammen befindliche Beispiele für humoristische Darstellungen, Carricaturen und Satyren bieten in größester Menge die „fliegenden Blätter“ und „der Kladderadatsch.“ —

Wir müssen auf eine weitere Darlegung dieser schwierigen Verhältnisse verzichten, da dieselbe uns von unserem Zwecke entfernen würde, und wir weisen nur noch darauf hin, daß wie das Schöne in seiner höchsten Vollendung an das Erhabene streift, es in seiner untersten Stufe sich bereits mit der Häßlichkeit, d. h. seiner eignen Negation gemischt hat. Es ist eine Stufenleiter ästhetischer Eindrücke und Empfindungen, aber während das Lustige ohne tieferen Eindruck in heiterem Ergötzen vorübereilt, während das Erhabene uns zur bewundernden Verehrung überwältigt, giebt uns das Schöne in seiner Vollendung reine und edle Befriedigung, die dauert, und die, in immer frischer Jugend und höherer Lauterkeit erneut, stets dieselbe ist. Das Morgenthor des Schönen ist der geweihte Boden vollkommenen Menschenthums, hinter ihm liegt die Welt mit ihrer Lust und ihrem Schmerze, vor ihm die erhabene Unendlichkeit; aber nur unter dem Friedensbogen jenes Thores, das gleich einem schützenden Himmel, geschmückt mit allen Gaben der Künste, sich über den Geschlechtern der Sterblichen ausspannt, herrscht der beglückende Zusammenklang des Sinnlichen und Geistigen, dessen reine Harmonie im vollendeten Kunstwerke dem Menschen sein eigenes Ideal zeigt.

Dritter Abschnitt.

Die verschiedenen Künste.

Im ersten Abschnitte ist bereits die allgemeine Theilung der Künste in bildende und tönende besprochen, und beide Gruppen nur durch die Weise, wie sie äußern und darstellen, als verschieden bezeichnet worden. Wir wenden uns zu den ersteren ausschließlich und werden diese für die Folge schlechthin Künste nennen, während die tönenden Künste, allgemeinem Sprachgebrauche gemäß, als Dichtkunst (Poesie) und Tonkunst (Musik) aufgeführt werden. Von diesen Künsten im engern Sinne unterscheiden wir wiederum drei besondere: die Baukunst, die Bildnerei und die Malerei, die beiden letzteren auch wohl als die eigentlich bildenden Künste zusammengefaßt. Alle drei beruhen durchaus in demselben Ursprungsgrunde, und ihre Unterscheidungen liegen nur in den eigenthümlichen Bedingungen, unter denen jede derselben in ihrer Weise ihre Werke in die Erscheinung setzt. Dreitheilung.

Die **Baukunst** oder Architektur ist am wenigsten in allen ihren Theilen reine Kunst. Der erfindende Künstler führt sein Werk nie selbst aus, er leitet nur die Ausführung desselben durch Andere. Das eigentlich Künstlerische liegt deshalb in dem Entwurfe, in dem Plane, den er macht und feststellt, und nach dem der Bau erfolgt. Bei solchem Entwurfe muß des Künstlers Phantasie in voller Spannung sein, um ihm im Geiste das von ihm entworfene Gebäude so anschaulich zu machen, daß er es gleichsam mit einem Blicke übersieht und beurtheilt; denn ist der Plan einmal festgestellt, und hat die Ausführung begonnen, so muß der Hauptsache nach unverrückt so, wie der Entwurf es vorschreibt, fortgefahren werden, und Aenderungen von erheblichem Einflusse sind kaum je zuläßig; wogegen die anderen Künstler und gar erst der Dichter und Musiker hier die uneingeschränkteste Bewegung haben. Aber nicht allein dies, sondern mehr noch die handwerksmäßigen Zusammenfügungen der Baumateriale, die auf statischen Gesetzen beruhende Construction, vor allem aber die Aufgabe, durch das Bauwerk selbst einen praktischen Zweck zu erfüllen, Baukunst.

geben der Baukunst einen unkünstlerischen Beisatz, und doch sind diese Vorbedingungen sämmtlich nothwendig, damit das Bauwerk sich zum Kunstwerk erheben könne. Denn wo dasselbe ohne Zusammenfügungen des Materiales, ohne Construction aus dem Ganzen gehauen, etwa aus dem natürlichen Fels gearbeitet ist, wie z. B. die indischen Freibauten und Höhlentempel lehren, wird es immer den Charakter des Rohen und Zufälligen an sich tragen; wo aber das Bauwerk gar keinen praktischen Zweck oder doch keinen vernünftigen hat, da bringt es den Eindruck des Unheimlichen oder Sinnlosen hervor. Und dies beruht darauf, daß der Zweck des Bauwerkes der Kern der künstlerischen Idee ist, daß also ein zweckloses Bauwerk des wesentlichen Theiles eines Kunstwerkes, des geistigen Inhaltes entbehrt, und darum kein Kunstwerk mehr, sondern eine Spielerei ist. Hiernach könnte es also scheinen, daß die Baukunst mit ihrem praktischen Zweck keine Kunstwerke mehr, deren hervorragende Eigenschaft doch die Freiheit von praktischen Interessen ist, hervorbringen könne, und in der That hört sie dieser höchsten Anforderung gegenüber, mit gewissen Ausnahmen, auf, Kunst zu sein. Das Künstlerische aber besteht hier in dem Erfassen des Zweckbegriffes seiner größten Vollendung nach und in dem Streben, in der Erscheinung des Gebäudes selbst jenem einen unmittelbaren Ausdruck zu verleihen, das Bauwerk als eine künstlerische Ausgestaltung dieses Zweckes hinzustellen. Es giebt aber für die baukünstlerische Thätigkeit Zwecke, welche ihrem ursprünglichen Wesen nach nicht praktischer, sondern ethischer Natur sind, und die gerade in den geschichtlichen Anfängen der Kunst von entscheidender Bedeutung waren. Wir wiesen schon oben bei Beginn unserer Betrachtungen auf diesen Umstand hin, und fügen hier noch hinzu, daß der Ursprung aller Baukunst als Kunst in diesen Denkmälern, die ethische Zwecke verkörpern, also im Grabmale und Gotteszeichen, zu suchen ist, daß aber auch zu allen Zeiten die beiden hiermit angedeuteten Gedanken die baukünstlerische Thätigkeit ganz vorzugsweise beherrschten. Man darf nur einen flüchtigen Blick in die Blätter der Geschichte der Baukunst werfen, die uns fast nur Denkmäler zu gottesdienstlichen Zwecken und Grabmäler zeigen, um sich hiervon zu überzeugen. Dennoch läßt sich nicht bestreiten, daß im Laufe der Jahrhunderte die Reinheit dieser ethischen Zwecke, wenn auch weniger in Bezug auf das Grabmal, so doch in Bezug auf die mit der Religion in Verbindung stehenden Bauwerke sehr getrübt worden ist. Die entwickelteren Tempel und Kirchen aller Kulte haben neben dem ursprünglichen ethischen Zweck praktische Zwecke, und zwar als die scheinbar hauptsächlicheren und bestimmenden, empfangen. Viele Uebergangsstufen sind hier zu erkennen. In den alten Zeiten der Geschichte war das Kultusgebäude das geweihte Wohn-

Haus des Gottes, es hatte also einen durchaus idealen, ethischen Zweck, aber nach und nach veränderten sich die Dinge, bis endlich das protestantische Kirchengebäude den Gedanken eines geweihten Hauses gänzlich aufgegeben und dafür den eines Versammlungshauses der Gemeinde zu gemeinsamer Erbauung offen angenommen hat. Damit ist der praktische Zweck des Versammlungshauses mit seinen Anforderungen ganz in den Vordergrund gestellt, und der ethische einer gemeinsamen Erbauung zurückgeschoben. Wir dürfen demnach im Hinblick auf die Natur dieser geschichtlichen Entwickelung bei dem vorhin Gesagten stehen bleiben, und die Aufgabe der Baukunst darin erkennen, Bauwerke hinzustellen, die als eine möglichst vollkommene künstlerische Ausgestaltung ihres eigenen Zweckes erscheinen, so daß also auch hier Inhalt und Form in völliger Uebereinstimmung stehen.

Dies ist das Hauptsächliche. Eine weitere wesentliche Bedingung ist jedoch die, daß der, durch Construction erreichte allgemeine Aufbau der Massen wiederum eine Form erhalte, in welcher das Gesetzmäßige jener, der Construction, seinen künstlerischen Ausdruck finde, so daß das Bauwerk als ein organisch Gewachsenes und zu einem klaren Zweck Bestimmtes durch seine Form sich unmittelbar ausspreche. Diese ästhetische Sprache der Baukunst besteht im Gesammtumfange des Zierrathes und Schmuckes, des Ornamentes im weitesten Sinne. Das Ornament soll nichts Zufälliges und Willkürliches sein; es soll in symbolischer Kunstform das statische Wesen der Construction und deren einzelner Theile zur Anschauung bringen. Je vollkommener es dies thut, um so schöner ist es. Wir ziehen zur Verdeutlichung ein Beispiel heran: die dorische Säule (Fig. 1.) der hellenischen Architektur, welche letztere ja die höchste künstlerische Leistung im ganzen Umkreise der Baukunst aller Zeiten und Völker ist. Der kraftvolle, untersetzte Schaft wächst in festem Standorte unmittelbar aus dem Boden des Bauwerkes heraus, den auf ihm ruhenden oberen Bautheilen eine sichere Stütze gewährend. Diese stützende Bestimmung der Säule ist ihr statischer Beruf. Wie unter dem Drucke der oberen Bautheile nun zu elastischer Schwellung gespannt, baucht sich der allmählich sich verjüngende Schaft in fein abgewogener Curve nach außen auf (Entasis); seine Eigenschaft als Stütze spricht er in den Riefeln und Stegen (Cannelirungen) aus, die ihn als ein nach Art des Rohres (canna) organisch Gewachsenes erscheinen lassen, und ihm in seiner cylinderähnlichen Gestalt eine lebendige Festigkeit geben. Oben an seinem Halse fassen ein oder mehrere ringförmige Reifen die Riefeln und Stege zu strenger Gebundenheit einheitlich zusammen. Ueber ihnen schwillt in sanft geschwungener Linie die Rundplatte des Kapitäls (Echinus) hervor, auf der ein Kranz von übergeschlagenen Blättern andeutet, daß auch hier die

Last des Gebälkes, gleichsam durch ihren Druck, einwirke. Um die viereckige Platte aber, welche die Aufnahme des Säulenbalkens (Architrav) vermittelt, läuft eine schön geordnete und künstlerisch gebrochene Umspannungslinie. Dies mag als ein Beispiel, wie die Baukunst die einzelnen Theile und Glieder des Bauwerkes künstlerisch ausgestaltet, gelten; wobei nicht verschwiegen werden kann, daß viele Ornamente, namentlich bei barbarischen Völkern, in einigen Theilen des Mittelalters und in den Zeiten verfallender Kunst, theils ihrer Rohheit, theils ihrer spielenden Tendenz wegen, weit von dem Ernste und der Wahrheit dessen, was sie sein sollten —, die symbolisch sprechende Form eines, in den statischen Verhältnissen des Baues gegebenen geistigen Gehaltes —, entfernt sind. Der Phantasie ist hier ein weiter Spielraum gelassen, und sie kann sich an den verschiedenen Theilen des Bauwerkes, — der massiv einschließenden Wand, den herumlaufenden Bändern und Gesimsen, den frei stehenden Stützen, den lastenden Massen, den frei sich ausspannenden Decken u. s. w. — genugsam und mannigfach bewähren, wovon die mehr oder weniger vollkommene Ornamentik der verschiedenen Baustyle Zeugniß ablegt. —

Fig. 1.

Die einzelnen Theile eines Bauwerkes sollen nicht nur ihrem Wesen gemäß zu einer schönen Form an sich entwickelt, sie sollen auch wiederum durch ihre Lage gegen einander auf den Gesammtzweck des Bauwerkes, den geistigen Gehalt des Ganzen in Einheitlichkeit bezogen sein. Dieser Zweck findet nun beim Entwurfe seinen ersten Ausdruck, auf den alles Andere

sich gründet, im Grundrisse, der die Lage der einzelnen Räume ihrer Bestimmung gemäß entsprechend ordnet, aber auch schon voraussetzt, welche Construction der Künstler im Aufbau des Gebäudes anwenden will. Ist z. B. ein großer weiter Saal zu bilden, etwa für ein Parlament, so sind keine dorischen Säulen und keine gothischen Bögen anzuwenden, sondern es sind Mauern aufzuführen, über denen eine weite Decke frei sich ausspannt. Dies ist gleich im Grundrisse vorgesehen und bestimmt, und da, wie gezeigt, die Ornamentirung, die Kunstsprache der Architektur, nicht willkürlich gewählt, sondern auf der Construction begründet ruht, so weist der Grundriß bereits auf diese, sie hinwiederum auf jenen zurück. Die Einheit der Idee ist also trotz alles Entgegenstehenden unbedingt vorhanden; und wenn der Baukünstler seine Aufgabe erfaßt und dann gestaltet, muß er Alles in Einem in seiner Phantasie vollenden: Grundriß, Lage und Verhältniß der Bautheile zu einander, Construction sammt deren Material, Stylart, Ornament und etwaigen sonstigen künstlerischen Schmuck. Eins ist durch das andere bedingt, keins vor dem andern, alle neben und in einander. Durch anschauliche Zeichnung unterstützt er das Bild seiner Einbildungskraft, und arbeitet es nach allen Richtungen zur Reife für die Ausführung durch. Daß diese Vorarbeiten für die Ausführung bisweilen durch ein körperliches Modell, das der erfindende Baukünstler selbst anfertigt oder durch einen Andern herstellen läßt, unterstützt werden, mag hier nicht unerwähnt bleiben. Dieses Hülfsmittel ist vielfach in Italien, und ganz besonders während des 15. und 16. Jahrhunderts angewendet worden. —

Bildhauerei.

Die Baukunst bildete abgeschlossene Räume, denen sie in der Form, durch Andeutung ihres Zweckes und ihres statischen Wesens, den Schein organischen Lebens gab, die sie zu Kunstwerken erhob. Bei der **Bildhauerei**, die auch Plastik und Skulptur genannt wird, fällt bereits jeder praktische Zweck der Benutzung ihrer Werke fort; Entstehungsweise und Stoff derselben ist an sich ganz gleichgültig, sie wollen nur gesehen sein. Von der Baukunst zur Bildhauerei ist also ein großer Schritt zur freien Entwickelung, zur reinen Freiheit der Künste von allem Aeußern vollzogen. Welche Bedingungen sind aber der Bildhauerei auferlegt? Vor allem die der körperlichen Erscheinung ihrer Werke. Diese haben mit den Bauwerken noch die Ausdehnung nach Höhe, Breite und Länge gemein, aber sie sind in ihrem Innern als Kunstwerke ohne Bedeutung, wenn auch etwa einige Kolosse, wie die sonderbaren Erzbilder des h. Karl Borromäus zu Arona, der Bavaria zu München u. a. in ihrem Innern betretbar sind. Nur in ihrer Außenseite liegt ihre künstlerische Eigenschaft, gleichviel ob sie eine volle oder hohle Masse bilden. Der geistige Inhalt, welcher in solchen körperlichen Kunstwerken zum Ausdruck gelangen kann, reicht

nun ebenfalls um einen großen Schritt über die der Baukunst eigenen Grenzen hinaus. Die Bildhauerei wendet sich bereits an die ganze Welt des organisch Lebenden, und stellt deren Individuen unter den verschiedensten geistigen Gesichtspunkten dar. Sie bildet Gestalten mit einem bestimmten geistigen Gehalte, einer Seele, allerdings ja einer Scheinseele, und sie erfüllt ihre Aufgabe dann in höchster Vollkommenheit, wenn es ihr gelingt, Seele und Gestaltung, Inhalt und Form in reinster Zusammenstimmung zum einheitlichen Kunstwerke zu verweben. Ihre Gegenstände sind Menschen- und Thiergestalten, einzeln oder in Gruppen zusammengesetzt. Sie hat dieselben so darzustellen, daß aus der Form, der Gestalt derselben unmittelbar das Geistige, also der Charakter, eine Handlung oder ein allgemeiner Begriff, der personificirt wird, spricht. In dem Körperbau, der Haltung, der Spannung der Muskeln, der Bewegung, der Form des Kopfes und den Zügen des Gesichtes muß dies Geistige ausgesprochen sein: was in Bezug auf eine bestimmte Handlung, wie etwa das Saitenspiel oder den Zweikampf, oder eine bestimmte Seelenbewegung, wie die des Zornes, naheliegend und einfach erscheint, was aber in Bezug auf die Darstellung personificirter Begriffe, wie z. B. Licht (Helios), Liebe (Eros), Sieg (Nike) u. a. m. ganz erhebliche Schwierigkeiten bietet. Deshalb muß man den hohen Schönheitssinn der Alten bewundern, welche in den Gestalten ihrer Götter, die doch fast alle Personificationen von Kräften der Natur und von ethischen Begriffen sind, die höchsten Vorbilder wahrhaft plastischer Ausgestaltung für alle Zeiten schufen. Als ein oberster Grundsatz solcher wahrhaft plastischen Ausgestaltung muß es gelten, daß die Gestalt durch und aus sich selbst vollkommen spreche, daß der Ausdruck des Kopfes für das ganze nur eine erfüllende aber keine grundlegende Bedeutung habe. Eine Statue, die ihren Anfang von Ausdruck des Kopfes nähme, würde vielleicht merkwürdig, aber gewiß nicht wahrhaft plastisch werden, während umgekehrt so manche antike Statue, die ohne Kopf auf uns gekommen ist, wie z. B. einige Figuren vom östlichen Giebel des Parthenon, dennoch ganz deutlich spricht. Ebenso wie hier der Kopf zur plastischen Gestalt sich verhält, so verhält sich in der Malerei das Auge zum Gesicht, so daß das Auge den allgemeinen Ausdruck des Gesichtes auch nur erfüllt und schließt.

Die Bildhauerwerke sind aus einem Stoffe von innen nach außen durch Auftragungen hergestellt, wie beim Thon, oder von außen nach innen durch Abschlagen oder Abschneiden gearbeitet, wie beim Stein oder Holz, oder durch Gießen in eine bestimmte Form gewonnen, wie beim Erz, Eisen, Gußstein, oder sonst auf ähnliche Weise. Da man wahrscheinlich auch schon im hohen Alterthume zu steinernen oder gegossenen Arbeiten vorher Thonmodelle fertigte, so ist in Bezug auf das eigentlich beabsichtigte Kunstwerk

rücksichtlich seiner Entstehung, dies Thonmodell in erster Linie zu beachten; die weiteren Arbeiten stehen in zweiter Linie und gehören der ausführenden Technik an, wobei man jedoch nicht außer Acht lassen darf, daß der Künstler bereits bei Anfertigung des Modelles wissen muß, wie er sein Werk später ausführen will, da die Art dieser Ausführung von vornherein eine mehrfach verschiedene Behandlung bedingt. Bei allen Bildhauerwerken aber ist der Regel nach nur ein Stoff und daher nur eine Farbe vorhanden. Mehrfarbige Denkmäler, wie etwa die Goldelfenbeinbilder der Griechen, oder eingelegte Erzarbeiten, oder Marmorköpfe mit bunten Augen von Edelstein u. dergl. sind Ausnahmen und ändern am Prinzipe nichts. Was die farbige Bemalung von Statuen betrifft, so werden wir auf diese Frage später noch zurückzukommen haben. Die Körperlichkeit und Härte des Stoffes, sowie die Einfarbigkeit desselben begrenzen vornehmlich die Darstellungsmittel der Bildhauerei, und verweisen diese Kunst unwiderruflich an die Gestalt, die sie zu einer über die Wirklichkeit des natürlichen Lebens hinausgehenden Schönheit steigern, zur reinen Idealität erheben kann, während sie die Darstellung des feineren seelischen Lebens, insofern es besonders sich in der Bewegung der Muskeln des Gesichtes, dem Unterschied der Farbe, dem Spiel des Auges und ähnlichem mehr ausspricht, nicht in die Kreise ihrer Darstellung ziehen kann. Das Auge ist in ihren Werken noch geschlossen, obwohl nicht blind, — denn ein geschlossenes und ein blindes Auge sehen plastisch verschieden aus, wie das z. B. einige Büsten des blinden Homer darthun, — die Seele spricht noch nicht unmittelbar und klar aus dem leuchtenden Sterne, und dieser Umstand, der nur in verfallenden Epochen der Kunst nicht beachtet wurde, zeigt gerade recht deutlich die ganze Art und Weise an, wie die Plastik bildet. Obwohl sie sich so scheinbar von der Lebenswirklichkeit und Wahrheit der Natur entfernt, sucht sie eben, indem sie bei Festhaltung allgemeiner Naturwahrheit das Ziel einer idealen, vom Zufälligen des Einzellebens unabhängigen Gestaltung vor Augen hat, andererseits über die Natur hinauszugehen, und so die Rechte der Kunst als einer eigenen geistigen Kraft des Schaffens und Bildens zu bewähren. Dieses Streben nach Idealität, die der vom Zufälligen befreiten Gestalt den Schein reiner Vollkommenheit und ewiger Dauer gewährt, ist der wesentliche Grundzug der Bildnerei, obwohl der Lauf der Geschichte über mannichfache und große Abweichungen von ihm Belehrung giebt. Wir hoffen Gelegenheit zu finden, dies näher auszusprechen. Die Gedanken, die wir hier soeben als zum Wesen der Bildhauerkunst gehörig darzulegen suchten: den Gegensatz von Körper und Gestalt, von Zufälligem und Dauerndem, von Wirklichkeit und Idealität, finden wir bei Schiller in dessen hoher, schwungvoller Sprache so ausgedrückt:

„Nur der Körper eignet jenen Mächten,
Die das dunkle Schicksal flechten;
Aber frei von jeder Zeitgewalt,
Die Gespielin seeliger Naturen,
Wandelt oben in des Lichtes Fluren
Göttlich unter Göttern die Gestalt.
Wollt ihr hoch auf ihren Flügeln schweben,
Werft die Angst des Irdischen von euch!
Fliehet aus dem engen dumpfen Leben
In des Ideales Reich!
Jugendlich, von allen Erdenmalen
Frei, in der Vollendung Strahlen
Schwebet hier der Menschheit Götterbild ...“

Die einzelne, von der Bildnerkunst dargestellte Gestalt wird immer den Charakter von etwas in sich Abgeschlossenem tragen müssen, aber durch die Vereinigung mehrerer Gestalten unter einem bestimmten Gedanken zu einer Gruppe können auch Beziehungen verschiedener Gestalten zu einander ausgesprochen werden, sei es, daß diese in entwickelten Situationen, sei es, daß sie in zusammengesetzten Handlungen bestehen. Als Beispiel für Gruppen, welche Situationen geben, dürfte der Laokoon als eine Vereinigung von drei Gestalten im höchsten Leiden anzuführen sein, oder die Darstellung der Maria mit dem Kinde als Ausdruck des mütterlichen Verhältnisses. Die meisten Gruppen griechischer Kunst bringen aber Handlungen zur Anschauung, von einfachen, wie der des Ringkampfes in den Florentiner „Ringern“, bis zu sehr zusammengesetzten, wie den Bildwerken in den Giebelfeldern mehrerer Tempel. Auch durch eine architektonische Verbindung ist es möglich, mehrere Gestalten zu einem gemeinsamen Gedanken zu vereinigen, und es mag in dieser Beziehung an die prachtvollen Grabmäler des Mittelalters und der späteren Zeit, die sich in so vielen Kirchen und Kapellen finden, erinnert werden.

Endlich besitzt die Bildnerei noch ein weiteres Mittel zur Darstellung von Handlungen und Situationen, besonders auch von entwickelteren, in dem Hochbilde, dem Relief, das aus der vollen Raumerfüllung bereits auf die Fläche zurückgeht und durch geringere körperliche Erhebungen den Schein voller Körperlichkeit erzielen will. Neben den Gestalten von Menschen und Thieren kann hier bereits die Darstellung von anderen Dingen, wie Gebäuden, Geräthen und dergleichen möglich sein; die Plastik findet also hier eine Ausdehnung ihres Gebietes über die ursprünglichen Grenzen hinaus, ohne jedoch den Bedingungen des körperlichen Stoffes sich entziehen zu können, und sie weist so auf die Möglichkeit der Uebung einer mit weiter gehenden Mitteln ausgerüsteten Kunst hin.

Malerei. Diese ist die Malerei. Sie giebt die Körperlichkeit der Baukunst

und Bildhauerei auf, und opfert die thatsächliche Wirklichkeit, deren Schein sie jedoch durch andere Mittel in höherem Maße wiederum erreicht. Sie ist in die Fläche, die ebene oder die gekrümmte, zurückgetreten, und ihr Darstellungsmittel ist die Farbe. Wie die Dinge dem Auge erscheinen, die ja immer nur von einem Standpunkte aus, also nur in ihrer einen Seite mit einem Male gesehen werden können, will sie dieselben auch im Bilde erscheinen lassen. Wenn man hinter der sichtbaren, also für das Auge der vorderen Seite der Dinge eine Wandfläche sich aufgerichtet denkt, so würde diese die Grundfläche des Bildes vorstellen. Sie würde erfüllt mit den sichtbaren Vorderseiten der Dinge und zwar so, daß die im Raum weiter zurückliegenden kleiner erscheinen, als sie wirklich sind. Diesen Schein giebt auch das Bild wieder, und man bezeichnet ihn mit dem Namen der Perspective. Ein Werk der Malerei ist also eine auf der Fläche bewirkte Darstellung von Gegenständen, welche durch Farbe und Perspective den Schein voller Wirklichkeit erzielt, natürlich dies unter den allgemeinen Bedingungen des Kunstwerkes verstanden.

Durch die Möglichkeit, in unbeschränkter Weise den ganzen Umfang der Wirklichkeit darzustellen, besitzt die Malerei zugleich die Mittel, das innerste Seelenleben, die zartesten Regungen, die tiefsten Gedanken, überhaupt Ideen von der einfachsten Bescheidenheit bis zur höchsten Größe, soweit sie nur immer räumliche Form annehmen können, zur Anschauung zu bringen. Sie bietet zur unmittelbarsten Verkörperung einer Idee die Hand, und weiß diese mit verhältnißmäßiger Leichtigkeit in die Erscheinung zu setzen. Die Farbe ist ihr Mittel, und schon wenige Züge mit dem Bleistift auf Papier hingeworfen, sind erst dadurch und haben erst dadurch Erscheinung, daß sie sich durch ihre Farbe von dem Papiergrunde absetzen. Die verschiedenen Farbenstoffe bedingen eine sehr mannichfache Verschiedenheit in der Erscheinung und Abstufung der malerischen Werke. Dasjenige, welches nur mit einer Farbe auf einem bestimmten Grunde gezeichnet ist, erreicht den Schein der Wirklichkeit nur zum Theil, und kann ihn nur durch die Anlage der Schatten, die Schattengebung, einigermaßen zu gewinnen suchen; dasjenige aber, welches in mehreren Farben ausgeführt ist, erhält wiederum durch die stoffliche Beschaffenheit dieser Farben verschiedenen Charakter. Denn die verschiedenen Farbenstoffe fordern auch Malflächen von verschiedenen Stoffen. Die Art der Farbenmischung, der Zurichtung und Reibung, der Auftragung und der Behandlung im Einzelnen hat dann wiederum einen so bedeutenden Einfluß auf das Colorit, d. h. die Farbe in ihrer künstlerischen Wesenheit, daß die feinsten Abstufungen ermöglicht werden können. In der Farbe hat die Malerei die unerschöpflichste Quelle zur Lösung ihrer Aufgaben. Theils hat man nun die Werke der Malerei

nach den Arten der Darstellungsmittel, theils nach den Arten der dargestellten Gegenstände näher eingetheilt, was beides jedoch sich nur, wie man sieht, auf Aeußerliches bezieht. Richtiger würde eine Sonderung nach Art der Ideen und deren jedesmaliger Auffassung sein, so daß man diejenigen Werke, welche das Wichtige, Bedeutende und in sich Wesentliche, zu einer Gruppe, diejenigen aber, welche das Zufällige, Augenblickliche und Unbedeutende enthalten, zu einer andern vereinigte. Jene würde man mit dem Namen der historischen im hohen Sinne, diese mit dem des Genres im Allgemeinen bezeichnen können. Vielfach werden aber auf der Grenzlinie diese Gruppen in einander überspielen, und man ist deshalb in der Regel genöthigt, praktische Mittelwege einzuschlagen, und theils nach den Malarten, die oben angedeutet sind, theils nach den Gegenständen zu unterscheiden, wie also religiöse, geschichtliche, Genre-, Bildniß-, Thier- und Landschaftsmalerei u. s. w., worauf wir noch ausführlich zurückkommen werden.

Verhältniß der 3 Künste zu einander.

Während die Baukunst sich begnügen mußte, durch Andeutung ihren Werken den Schein des Organischen zu geben, während die Bildhauerei in der äußeren Gestaltung des Organischen verharren mußte, dringt die Malerei in den Organismus selbst ein, und stellt das Höchste und Kleinste des Lebens und der Natur in einer Form dar, die von der Wirklichkeit sich so weit entfernt hat, daß sie statt der natürlichen Raumerfüllung, welche Baukunst und Bildnerei fordern, auf eine Fläche sich zurückzieht und hier aber, wie erläutert, den Schein so vollendeter Realität ermöglicht, wie ihn die anderen Künste nicht erreichen können. Unter diesen drei Künsten ist die Baukunst die grundlegende und gesetzmäßige, die historisch und ästhetisch den andern vorangeht; sie erzieht gleichsam den künstlerischen Sinn und die Kunst, und macht den Menschen fähig, sich als selbständig bildend zu empfinden, und auch das Kunstwerk als etwas von der Natur Verschiedenes aufzufassen. Die Bildhauerei, deren Handführung bereits durch die Herstellung des baulichen Schmuckes, des Ornamentes, der Säulen u. dergl. vorgeübt wurde, tritt zunächst auf und lehnt sich Anfangs noch eng an die Baukunst an, deren Räume sie schmückt; aber auch sie erwacht zu selbständigem Bewußtsein und lehrt vor allem Andern das schöne Maß und die Idealität. Die Malerei, welche, am spätesten sich vollendend, jetzt hinzutritt, öffnet der Kunst die Realität der Dinge und der Seele. So ergänzen sich die Schwesterkünste und vollenden den Kreis des Schönen, soweit es dem Auge sichtbar ist. Ihre Prinzipien verbinden sich zu einer höheren Einheit, deren sich jeder ausübende Künstler und jeder ernstere Kunstfreund, wo er auch stehe, bewußt sein sollte; namentlich kann nicht genug auf die lebendige Aneignung der strengen Gesetzlich-

keit in der Baukunst hingewiesen werden, denn sie gewährt, wohl aufgefaßt, überall eine sichere Grundlage für Anschauung, Urtheil und Erfindung. Aus der Vereinigung der Künste in ihren Werken spricht ein höheres Ganze, und nur so gelangt jede an ihren würdigsten Ort, zu ihrer höchsten Aufgabe. Nichts Höheres giebt es in der Plastik, als den Tempelschmuck der hellenischen Heiligthümer zu Olympia und Athen, nirgend ist die Malerei größer als da, wo sie Wand- und Deckenflächen eines schönen Raumes schmückt, wie in der sixtinischen Kapelle, den Stanzen des Vatican oder den Göttersälen der Glyptothek; und wo ein Bauwerk zu wahrhafter Schönheit und voller Monumentalität und Hoheit gelangen soll, müssen die Schwesterkünste ihm den Kranz des plastischen und bildlichen Schmuckes reichen, wie dies etwa beim Museum und dem Schauspielhause zu Berlin der Fall ist. Wie aber die Architektur mit dem Handwerk zusammenhängt, so weist die Malerei durch ihre Fähigkeit, Vorgänge des innern Menschen, die in der Zeit sich bewegen, dennoch räumlich anschaulich zu machen, bereits auf die Dichtkunst und Musik, die tönenden Künste, hinüber. So könnte es scheinen, als ob die Künste in einander überspielten, die Baukunst zur Bildhauerei durch das plastische Ornament und den figürlichen Schmuck, die Bildnerei zur Malerei durch das Hochbild — aber dennoch sind ihre Grenzen fest gezogen und müssen inne gehalten werden, denn wenn eine der Künste, ihre Bedingungen und ihre Darstellungsmittel vergessend oder überspringend, auf das Gebiet der andern ihr vorgesetzten hinüberschreiten will, werden ihre Werke unwahr, worauf wir bei Besprechung der verschiedenen Arten der Auffassung noch eingehen werden.

Vierter Abschnitt.

Erscheinungsformen der Kunst.

Kunst und Religion.

Oben ist bereits angedeutet worden, daß das Kunstwerk ein Spiegel des Kulturzustandes seines Urhebers, seiner Zeit und seines Volkes sei, und zwar deshalb, weil es dem innersten Wesen seines Urhebers unmittelbar entspringt, dieser aber mit seiner ganzen Denk- und Gefühlsweise in seiner Zeit und seinem Volke wurzelt. In den verschiedenen Abschnitten der Geschichte muß demnach auch eine verschieden geartete Kunst auftreten. Der Hauptgrund dieser Verschiedenheit wird in der Religion der Völker zu suchen sein; denn die Religion ist seit den Uranfängen des Menschengeschlechtes dasjenige Moment gewesen, in welchem die jedesmaligen höchsten Interessen sich zusammenfassen, in welchem der Maßstab für die Denkfähigkeit, die Tiefe der Erkenntniß, für das sittliche Streben, die Staatseinrichtungen und die persönliche Würde liegt. Daß die Religion die Völker mehr als alles Andere scheidet und verbindet, daß sie die breite Grundlage ist, auf der die jeweiligen Kulturen sich entwickeln, bedarf wohl keiner Erörterung, da jeder Abschnitt der Geschichte hierfür die sprechendsten Belege liefert. Und bei dieser tiefen Wechselbeziehung der Religionen zu den gesammten Kulturzuständen muß selbstverständlich auch Religion und Kunst in wechselseitigem Bezuge zu einander stehen. Die Kunst ist eben seit ihrer ältesten Uebung, seit ihren Uranfängen der Religion aufs Innigste verwandt. Denn der Drang auf das Göttliche, der dem Menschen in die Seele gelegt ist, kann anfänglich nicht einer vernunftmäßigen Erkenntniß zustreben, sondern er muß vielmehr der untersten Stufe alles Erkennens, der sinnlichen Anschauung entsprechend, nothwendig dahin führen, daß der Mensch sich bemüht, eine sinnliche Vorstellung von Dem sich zu machen, was seine Seele anzuschauen so sehr verlangt. Die Religionen suchen demnach ihre Vorstellungen von der Gottheit zu gestalten, und die sinnlichsten fangen, ihrem Wesen gemäß, mit elementaren Gegenständen, wie Sonne, Feuer und ähnlichem an und gehen zu natürlichen

Dingen über, wie Bäume, Thiere und dergleichen, die sie symbolisch oder in natürlicher Form darzustellen sich bemühen. Ein großartiger Fortschritt liegt dann in der Aufnahme bestimmter Individualitäten als Gottheiten und endlich in der Personification göttlicher oder auf die Gottheit zu beziehender Ideen in bestimmten Gestalten. Dieses Bestreben, die Vorstellungen der Religion in sichtbarer Form als Symbole oder Bilder des Göttlichen und Heiligen zur Anschauung zu bringen, erfüllt fast zu allen Zeiten die künstlerische Thätigkeit in ihrem ganzen Umfange. Es findet sich bei der gesammten Menschheit bis heute mit Ausnahme des Protestantismus, soweit er seinem Wesen treu ist; denn das Judenthum und der Muhammedanismus, welche sonst einzig hier noch eine Ausnahme machen, stellen in der Verwerfung des Gottesbildes doch nur ein kluges Verbot gegen die Ausschweifungen der Phantasie auf. Der Protestantismus aber als weltgeschichtliches Prinzip und nicht als zufällige äußere Gemeinschaft der s. g. Evangelischen verstanden, womit einem etwaigen Mißverständniß der Werke bedeutender nicht protestantischer Künstler vorgebeugt werde, — er ist der Kunst durchaus nicht feind, wie jene beiden Religionen, er ist nur aus seinem eigensten Wesen heraus gegen die Kunstwerke als Bilder des Göttlichen gerichtet, denn sein Begriff vom Göttlichen ist so hoch, daß er einsieht, wie vor demselben die menschliche Kunst ein Nichts sei, und andererseits muß ihm die Kunst so hoch stehen, daß er ihren Mißbrauch zur Darstellung von etwas Undarstellbarem nicht zugeben kann. Es ist also ein großer Kulturprozeß, der einen wenn auch nur kleinen Theil der Menschheit mühevoll und langsam hierher geführt hat, und sein weltgeschichtlicher Sinn, wie seine Ziele sind nicht schwierig zu erkennen: Der Entwickelungsgang läuft vom sinnlich Rohen zum geistig Bewußten.

Je verschiedener die Religionen der Völker von einander sind, um so verschiedener sind die Künste derselben, und folgerichtig, je mehr sich jene einander nähern, um so ähnlicher sind diese. Ja, wenn mehrere Völker eine und dieselbe Religion haben, wird die Verschiedenheit ihrer Kunst sich nur in untergeordneteren Merkmalen zu erkennen geben, die auf die verschiedene Auffassung dieser selben Religion durch die verschiedenen Volksindividualitäten zu verschiedenen Zeiten zurückzuführen sind. So lange ein Volk seine eigene Religion hat, hat es seine nationale Kunst; wenn eine und dieselbe Religion mehreren Völkern gemeinsam wird, ist die Kunst periodisch.

Nationale Kunst im Alterthum.

Die nationale Kunst beherrscht das gesammte Alterthum. Hier hatte jedes Volk seine eigene Nationalreligion, und die Kunst überschritt die Grenzen des Volkes nur mit der Religion zugleich. Die Typen der alten Kunstarten bei den verschiedenen Völkern sind in ihrem Grund-

wesen verschieden, und selbst wenn man einzelne frühe Bezüge zwischen einigen dieser Völker annehmen zu müssen glaubt, so ist man höchstens berechtigt, in ihnen eine erste Anregung zu selbständiger, der eigenen Nationalität entsprechenden Thätigkeit zu finden. Das wichtigste hierher gehörige Beispiel ist die Frage nach den Einflüssen ägyptischer und assyrischer Kunst auf die altgriechische. Angesichts der Denkmäler solche Einflüsse unbedingt und schlechthin zu leugnen, ist ein Vorrecht allzu einseitiger Hellenisten, wie andererseits dieselben im Einzelnen bis gegen die Blüthezeit der griechischen Kunst hin zu verfolgen und in Allem Nachahmung oder Vervollkommnung ägyptischer Muster zu finden, ein Vorurtheil derer ist, die nicht im Stande sind oder nicht den Willen haben, einen selbständigen Volkscharakter zu erfassen und zu begreifen. Wenn die alten Pelasger, oder noch mehr die alten Dorer und Jonier von den viel weiter entwickelten älteren Völkern die Anregung zu einer Kunstübung empfingen, so ist das keinesweges eine Herabsetzung griechischen Wesens, sondern eher eine Verherrlichung desselben, da es die ihm noch sehr roh und unentwickelt übergebenen Keime aus eigener Kraft zu der größten Vollendung geführt hat. So wie Aegypten, Assyrien und Hellas einige gemeinsame Beziehungen in ihren Religionen haben, so haben sie solche auch in ihrer Kunst; so verschieden aber in ihrer ganzen Art und Erscheinung ihre Religionen sind, so sind es auch ihre Künste. Aegyptische, assyrische und hellenische Kunst haben einen verschieden gearteten Charakter und Typus.

Die Religion ist nun wiederum bedingt durch die natürliche Anlage eines Volkes, seine Körperbeschaffenheit, die Bodengestaltung, die Lage seines Landes und Aehnliches mehr, doch bildet sie sich einer nur einigermaßen nennenswerthen Kunstübung gegenüber bereits früh aus, und steht dann im Vergleich zu dieser doch als ein verhältnißmäßig Geschlossenes und Festes da, unbeschadet natürlich der Veränderungen und Umgestaltungen, die spätere Zeiten im Laufe der Weiterentwickelung mit ihr vornehmen. Wir finden aber im Gegensatze zu solchen, sich lebendig weiter entwickelnden Religionen auch in sich vollkommen abgeschlossene Religionen, die bereits eine ganz bestimmte Kunst hervorriefen, die aber durch eine unlautere Priesterschaft als unantastbare Gebote der Gottheit selbst verkündet wurden. Dann entsteht Stillstand in der Religion, und die einmal erzeugten Kunstformen werden ebenfalls unverändert erhalten. Auf diese Weise kam es, daß derselbe Kunsttypus Jahrtausende lang als ein geheiligter und feststehender in Aegypten herrschte, daß der spätere Byzantinismus länger als fünf Jahrhunderte dieselbe erstarrte Form aufweist. In Indien war das Auftreten des reformirenden Buddhismus die Ursache einer neuen,

weniger maßlosen Kunst als die des Bramaismus ist, allein mehr oder weniger standen alle asiatischen und afrikanischen Völker unter der Herrschaft einer drückenden nur wenig sich weiter entwickelnden Priesterreligion, und ihre Kunst ist mehr oder weniger typisch starr und ohne entwickelnden Fortschritt.

Die hellenische Religion aber, schon an sich von hohem Ursprunge, bildete sich nach und nach, bei einer großen sittlichen Vertiefung und Klärung, immer weiter und freier aus, und indem sie das ganze Volksdasein trug und umfaßte, trug und erfüllte sie auch die griechische Kunst. Und wie wir in den Werken dieser griechischen Kunst eine für alle Zeiten gültige hohe Schönheit bewundern, so erkennen wir auch in der Religion des Olympos eine, ihren edelsten Theilen nach, für alle Zeiten gültige poetische Offenbarung Gottes, insofern er aus der Natur und deren Waltem spricht. Die Religion der Griechen war die poetische Verklärung der Natur, ihr Kultus die Kunst. So stehen selbst für uns heute noch Religion und Kunst von Hellas in einem Zusammenhange, der sie ursächlich wechselseitig bedingt und beider Verständniß von einander abhängig macht. Die Römer befanden sich in Religion und Kunst wesentlich unter griechischem Einflusse, den sie jedoch nach beiden Richtungen in eigenthümlich nationaler Form verarbeiteten. In der Kaiserzeit dann, als man die Gottheiten verschiedener Völker und deren Kultus zu Rom einführte, gewann man auch eine Neigung für barbarische Kunst, wie zahlreiche Bildwerke dieser Zeit, die in ägyptischem Style ausgeführt sind, beweisen. Im gesammten Alterthume aber war, wie wir nach Anführung dieser Beispiele nochmals hervorheben, die Kunst eine nationale, bei jedem Volke eigenthümliche und auf dieses Volk beschränkte.

Periodische Kunst im Mittelalter.

Die Ausbreitung des Christenthums änderte die ganze Sachlage, und das Mittelalter kennt die nationalen Schranken und Unterschiede der Kunst nicht mehr. Von den Völkern, die nicht mit in die geschichtliche Entwickelung gelangten, abgesehen, theilt sich die mittelalterliche Kunst in die christliche und muhammedanische. Diese letztere aber trägt in sich so viel Beschränkungen, welche aus den religiösen Geboten flossen, daß sie dasselbe Schicksal so mancher alten Kunst traf: sie erhielt sich typisch, und ihre Entwickelung ist nur eine geringe. Aber sie hat mit der christlichen Kunst die Eigenschaft gemein, daß sie eine Anzahl Völker beherrschte, und daß sie bei jedem neu unterworfenen Volke zugleich mit den heiligen Büchern des Propheten sich ausbreitete. Von den Ufern des Ganges bis zu denen des Ebro, soweit die siegreichen Waffen der Bekenner des Koran vordrangen, finden sich Denkmäler und Spuren ihres Auftretens, alle aber bekunden, trotz beachtenswerther Abweichungen im Einzelnen, dieselbe

typische Form, denselben Styl. Mit der christlichen Kunst aber war die Sache eine andere.

Das Christenthum fand bei seinem Auftreten eine fertige Welt mit abgeschlossener Kultur vor. Es erklärte dieser Welt insofern den Krieg, als es die Menschheit zur sittlichen Umkehr führen wollte. Dies that es im Vollgefühle seiner selbst als einer höchst ursprünglichen und unüberwindlichen geistigen Kraft. Während des Jahrhunderte-langen Kriegszustandes, der die Folge dieser That war, wurde der große ethische Zweck scharf im Auge behalten, und die Hervorbringung neuer Formen und neuer Gestaltungen trat sehr zurück. Hierzu war überhaupt eine nothwendige Veranlassung nicht gegeben, weil die vorhandenen Formen die Kultur der Zeit vollkommen umfaßten und ausdrückten, der Krieg des Christenthums sich auch nicht gegen diese Kultur und deren Formen an sich, sondern mit allem Nachdrucke gegen die thatsächlich bestehende Entartung des inneren Menschen richtete. Ja, das Christenthum konnte und mußte sich selbst mit dieser Kultur und deren Formen in ein Bündniß einlassen, aber es erfüllte sie mit neuem Geiste und schuf so eine Grundlage, auf welcher allmählich eine neue, selbständig Formen-bildende Kultur sich entwickelte. Erst als diese völlig erneute Kultur, die innerlich durch und durch vom Christenthum — oder nun richtiger von der christlichen Kirche — getragen und belebt wurde, über eine Welt, in die auch große Massen physisch neuer, völlig unverdorbener Kräfte eingetreten waren, sich ausgebreitet hatte, wurde das Christenthum im eigentlichen Sinne auch in Bezug auf die Kunst schöpferisch. Und es zeigt auch seine weite, umfassende Größe darin, daß es nicht Eine Form als die einzige ihm gemäße ins Leben rief, sondern daß es vielmehr sehr mannichfache Formen annahm, alle aber durch die geistige Macht, die in ihm ruhte, zusammen schloß zu einer großen, innerlich so reichen und so reich entwickelten christlichen Kunst.

Die christliche Kunst folgte in ihrer Entwickelung allen Phasen der Entwickelung der Religion, von den bescheidenen altchristlichen Zeiten her bis zur höchsten Blüthe päpstlicher Macht und bis zu den verweltlichten Tagen Julius II. und Leo X. Immer neue Formen und Ausdrucksweisen nahm sie an, die wiederum bei den verschiedenen christlichen Völkern mannigfachen besonderen Gestaltungen unterworfen wurden, doch ohne daß sie den gemeinsamen Charakter dadurch verloren hätten. Im Wesentlichen können wir vier Gruppen unterscheiden, in welchen man die gleichartigen Denkmäler zusammenfassen muß, und die zeitlich auf einander folgen. Es entstehen sonach Perioden, welche die charakteristische Theilung der mittelalterlichen Kunst bezeichnen, wie sie im Großen und Ganzen allen christlichen Völkern gemeinsam war, unbeschadet natürlich der eben

angedeuteten besonderen Auffassungen und Eigenthümlichkeiten. In den ersten Jahrhunderten des selbständigen Christenthums waren die Bezüge zum Alterthum zahlreich und von bedeutendem Einflusse, so daß sich zunächst, an die antiken Ueberlieferungen anlehnend, eine Kunst bildete, deren christliches Element gleichsam noch wie im Keime in ihr lag: es ist dies die sogenannte altchristliche Periode. Der Byzantinismus that bereits wichtige Schritte zu selbständiger Originalität, allein er begnügte sich, eine gewisse Höhe zu erreichen und blieb hier, ohne sich zur Vollendung zu entwickeln, in typischer Starrheit stehen. Ueber einen großen Theil des europäischen Abendlandes verbreitete er von seinem Heimathslande, dem griechischen Kaiserthume, aus seine Einflüsse, jedoch wurden diese verdrängt durch eine Kunst, die allmählich aufwuchs, und welche die Formen der früheren Jahrhunderte zu einer neuen Vereinigung in großem, selbständigem Geiste umbildete. Es entstand der romanische Styl, der sich wiederum über alle christlichen Länder seiner Zeit mit Ausnahme von Byzanz ausbreitete, bis er durch die Gothik verdrängt wurde, die nun ihrerseits gleichfalls denselben Weg durch die christlichen Völker antrat und vollendete. Inwieweit auf die Entstehung dieser vier Perioden und die Ausbildung der verschiedenen Style die Veränderungen der religiösen Anschauung und des Kirchenthums von Einfluß waren, ist eine Aufgabe, deren Ausführung das hier gesteckte Ziel überschreitet. Im Allgemeinen wird man in der altchristlichen Kunst den Bund des neuen Geistes mit der Kultur und der Formenwelt des Alterthums erkennen, im Byzantinismus jene von der abendländischen Entwickelung und Auffassung sich abwendende Trennung und Abschließung, in der romanischen Periode die höchste Ausbildung der aus jenem Bunde des neuen Geistes mit der antiken Formenwelt entsprungenen Kunst, in reinster Hingabe an die christliche Idee, und endlich in der Gothik die höchste Entfaltung des mittelalterlich-kirchlichen Bewußtseins ausgedrückt sehen, welches vom Gedanken an das Jenseits aufgeregt mit gewaltiger Kühnheit in die Lüfte hinaufstrebte und nach Oben drängte. Aber das allen diesen Perioden Gemeinsame und sie zu einem Ganzen Verbindende ist das christliche Element, das als unmittelbarer und klarer Spiegel der christlichen Religion selbst überall in den Kunstwerken sich zu erkennen giebt, — es ist die christliche Religion und Kirche, in welcher diese Perioden alle ihren ursächlichen Grund, ihre Einheit und ihre Erklärung finden.

Universal-individuelle Kunst in der Neuzeit.

Mit der Neuzeit änderte sich die Sachlage, jedoch nur scheinbar, denn die neue Religion, welche neu gestaltend und die Kunst entwickelnd eingriff, war der Sinn der Humanität, des von den Schranken mittelalterlicher Einseitigkeit befreiten Christenthums. Neue Götter wurden eben nicht ver-

kündigt, aber in der Brust des Menschen sprach eine innere Stimme unsichtbar von einer neuen Liebe. Ehe Luther auftrat, war dieser Geist schon in den edleren Naturen lebendig, und daß er es eben war, bevor Luther mit seinem Welt-bewegenden Worte das Verborgene zur Aeußerung rief und jedes Interesse in dem Kampf um die heiligsten Güter zusammenfaßte, neben welchem die Ruhe zu künstlerischer Thätigkeit verschwand: dies eben führte zur höchsten Blüthe der Kunst. Das edelste Gemüth ergriff alles, was sich ihm würdig darbot, und indem es nicht nur die engen Grenzen kirchlicher Auffassung durchbrach und an die Stelle des Uebernatürlichen das menschlich Vollkommene setzte, sondern auch indem es den Geist und die Kunstform entschwundener Zeiten neu belebte, und keine Schranke kannte, als die es sich selbst zog, wurde es sowohl universell, da es, was Geschichte, Leben und Natur ihm gab, umfaßte, als auch individuell, da es das Empfangene aus sich selbst, mit dem Stempel seines eigensten Wesens geschmückt, wiedergebar. Die Kunst der Neuzeit ist also universell in Bezug auf den Bereich ihrer Gegenstände und ihrer Formen, individuell in Bezug auf den schaffenden Künstler. Weder im Alterthum noch im Mittelalter prägte sich in den Kunstwerken in bedeutender Weise die besondere Individualität ihres Urhebers aus, denn die Empfindungs- und Anschauungsweise Aller war eine sehr gleichartige, und die, der besonderen Persönlichkeit entstammenden Eigenschaften in den Werken der Künstler waren verhältnißmäßig untergeordnet, so daß die Person des Meisters auch zurücktrat. Skopas und Praxiteles schufen Werke, die in ihrem künstlerischen Wesen einander sehr nahe verwandt sind; und die sämmtlichen uns erhaltenen griechischen Skulpturen sind so, daß man das Maß der Schönheit, des Geistes oder der technischen Ausführung an ihnen wohl abwägt, daß man das Früher oder Später ihrer Entstehungszeit ungefähr wohl bezeichnet, aber nicht im Stande ist, auch nur einen einzigen Künstlernamen da zu bestimmen, wo er nicht durch schriftliche Ueberlieferung außer Zweifel gesetzt ist. Aehnlich im Mittelalter, obwohl die geringere Uebung der Plastik und die bedeutende Bevorzugung der Malerei eine bemerkbarere Aeußerung der Individualität des Künstlers hätte hervorrufen können, wozu ohnehin die allgemeine Verinnerlichung christlicher Anschauungsweise aufgefordert haben würde. Styl und Auffassung sind im Großen und Ganzen überall die nämlichen, wenn auch in den Werken großer Künstler deren persönliche Bedeutung sich schlagend ausspricht. Phidias, Erwin von Steinbach und Jan van Eyck sind große Meister für alle Zeiten: aber wer dürfte behaupten, daß in ihren Werken die umfassende Universalität und die eigenste Individualität in dem Maße eines Michel-Angelo ausgesprochen wären! Erst in der

Kunst der Neuzeit tritt die Person als Individualität in die volle Geltung, und in Bezug auf die dargestellten Gegenstände ist kein Gebiet des Lebens, der Geschichte und der Natur von Vornherein ausgeschlossen. Ueber die Zulassung der künstlerischen Behandlung entscheidet zuletzt der poetische Werth, und keine anderen Gesetze leidet die Kunst, als die sie sich selbst giebt. Das Recht der Individualität ist so groß, daß, wo ein Druck von Außen versucht wird, sei es durch priesterlichen Einfluß, sei es durch politisch erregte Zustände oder unbeschränkte Fürstengewalt, dieser jedesmal mit der Persönlichkeit der Künstler die Kunst erniedrigt. Die Kunst verlangt Freiheit; mit Argwohn überwacht oder gezwungen, Befehle der Laune zu erfüllen, geht sie verloren, und Derjenige, der sie fesseln und nach seinem Willen lenken wollte, wird mit dem gänzlichen Verluste der holden Himmelstochter gestraft. In der neueren Geschichte fehlt es hierfür nicht an zahlreichen Beispielen.

Um Mißverständnissen zu begegnen, bemerken wir, daß die Scheide zwischen der Kunst des Mittelalters und der der Neuzeit nicht nach Jahr und Tag anzugeben ist, sondern daß ein Uebergang stattfindet, der sich auf einen fast zweihundertjährigen Zeitraum erstreckt.

Zukunft.

Mit diesem Gange scheint die Entwickelung der Kunst die prinzipiellen Möglichkeiten ihrer Gestaltungsarten durchlaufen zu haben, und nur von der Person großer Künstler scheint unter den Kulturvölkern noch ein hervorragender Einfluß ausgehen zu können. Die rein nationale und die rein christliche Kunst ist für alle Zeiten dahin, denn nur das Hereinbrechen roher, aber begabter Naturvölker könnte die bisherige Kultur und Kunst vernichten und neu beginnend eine national-religiöse Kunst erzeugen. Wer aber hält solche unglaublichen Ereignisse für denkbar? und was nach dem Untergang der europäischen Völker entstehen könnte, mag uns vor der Hand nicht kümmern. Große Genien werden, so lange unsere geschichtliche Entwickelung dauert, eine große Blüthe der Kunst erzeugen, und aus dem Verfalle wird die sinkende nur die bewußte That männlichen Geistes erretten. Daß Verfall und Blüthe nicht wiederum Werke des Zufalles und der Laune sind, sondern daß auch dies Alles nach unabänderlichen, in der Natur beruhenden und in der Geschichte wirkenden Gesetzen vor sich geht, wird zunächst besprochen werden.

Fünfter Abschnitt.

Entwickelungsstufen der Kunst.

Die Dreitheilung.

Das Verhältniß der Dreizahl hat offenbar eine ganz bevorzugte Bedeutung in allen Beziehungen des Menschen und der Natur. Werden, Sein und Vergehen, — Anfang, Mittel und Ende bezeichnen einfache Formen dieses Verhältnisses, dessen mannichfache Wechselungen und Wandlungen fast überall rein oder mit anderen Elementen gemischt sich erkennen lassen. Auch in der Entwickelung der Kunst ist die Dreitheilung von Bedeutung, und die genaue Berücksichtigung derselben erleichtert nicht wenig das Verständniß der Kunstwerke. Sprossen, Grünen und Welken sind auch hier die drei Erscheinungsarten, die sich als Vorstufe, Blüthe und Verfall zu erkennen geben.

Vorstufe.

Bei unserer Betrachtung über das Wesen des Kunstwerkes wurde Inhalt und Form desselben, besonders in ihrem Verhältnisse zu einander, näher besprochen, und es wurde aufgestellt, daß die vollkommene Harmonie beider zur höchsten Schönheit führe. Ehe aber der Mensch diese in seinen Werken erreicht, müssen Jahrhunderte und Jahrtausende sich mühen, ihm die Mittel zu bereiten, daß er auch einen wahrhaft würdigen Inhalt finde, ein volles Verständniß der Form besitze und alle Schwierigkeiten der Ausführung siegreich überwinde. In den geringen Anfängen der Kunst herrscht zunächst die Rohheit und der Kampf mit dem widerstrebenden Stoffe, mit der eigenen Ungeschicklichkeit. Und doch verlangt das Herz des Menschen gerade auf dieser Entwickelungsstufe die sinnliche Darstellung des Allerschwierigsten, ja des Unmöglichen: der Gottheit. Mehrfach wurde nun schon angeführt, daß dies Bestreben zu einem Symbolisiren führt, d. h. zu einer Darstellungsart, durch welche ein unmittelbar in der Form nicht Liegendes, dennoch durch diese oder bestimmte Zeichen angedeutet werden soll. Man nennt diese Entwickelungsstufe deshalb die symbolische, oder auch wohl, da es sich immer um einen göttlichen, heiligen Inhalt handelt, von dem griechischen Worte ἱερός heilig, die hieratisch-symbolische.

Sie umfaßt die Kunst aller barbarischen Völker, die der Griechen fast bis auf Phidias und dessen Zeit, und abgesehen von verschiedenen Ausnahmen auch die der christlichen Völker während des Mittelalters; sie umschließt also gewaltige Zeiträume und einen unermeßlichen Schatz von Denkmälern.

Das eigentlich Bezeichnende aller Werke dieser Vorstufe ist dies, daß der Inhalt die Form in gewissem Sinne überragt, d. h. daß die Fertigkeit des Künstlers oder die technischen Mittel zur Darstellung desselben nicht völlig genügten, und er somit zum Theil gleichsam errathen werden muß. Der Meister des Kunstwerkes hat tiefer gedacht und inniger empfunden als er im Stande war auszudrücken, da er die einzig gemäße Form gar nicht oder nicht genügend fand; es blieb von dem, was er in seine Arbeit legen wollte, Etwas zurück, was nicht mit zur unmittelbaren Anschauung gelangte, doch so, daß es nicht ganz ohne Andeutung geblieben ist. Dabei kann Einzelnes in Bezug auf Durchbildung, Naturwahrheit und Styl schon von großer Vollendung sein. Tritt auf dieser Kunststufe eines Volkes ein lang andauernder Stillstand seiner allgemeinen Kulturentwickelung ein, so verliert die mangelhafte Darstellung nach und nach ihren ursprünglichen, symbolischen Bezug, und die einmal gewonnenen Formen vererben sich von Geschlecht zu Geschlecht als unveränderliche Typen fort, so daß ihr Bestand durch Gewohnheit, Uebereinkommen, Convention unantastbar wird. Sie werden äußerlich, conventionell und starr. Große Perioden vorklassischer Völker des Alterthums, die letzten Jahrhunderte des Byzantinerthums haben solche conventionell gewordene, ursprünglich symbolische Kunst.

Findet aber kein Stillstand, sondern eine lebendige Weiterentwickelung statt, wie in der mittelalterlichen Kunst der abendländischen Christenheit, so gewinnen die symbolischen Werke eine besondere ästhetische Kraft. Denn wer nur im Stande ist, die mangelhafte oder weniger vollendete Form derselben dennoch recht zu durchdringen und zu verstehen, der wird ihnen auch jenes ablauschen lernen, was der Meister nicht ausdrücken konnte. Solche Werke gewähren den anziehendsten Reiz; und der redlichste Fleiß, die treueste Liebe, die Ursprünglichkeit des Gedankens und die Innigkeit des Gefühls, welche aus ihnen sprechen, belohnen die Mühe reichlich, die aufgewendet werden muß, um die Schwierigkeit ihrer Form zu lösen. Das ernste männliche Streben, welches sie bekunden, ist überaus wohlthuend, wenn die ersten rohen Anfänge es auch noch dunkel verschleiern und verbergen, — wie das hülflose Wesen des Kindes die tausend Entwickelungskeime, die in ihm schlafen, — und nach und nach erst sein deutlicheres Heraustreten gestatten. Aber nicht dies bewußte Streben allein

entschädigt für den Mangel an Formenvollendung: es ist die Unbefangenheit und Natürlichkeit, die liebenswürdige Bescheidenheit und die frische Kühnheit, die uns immer und immer wieder mit Liebe zu jenen Arbeiten der jugendlichen oder verjüngten Menschheit führen. Ja selbst die Werke barbarischer Völker, die zum Theil sogar in das Fratzenhafte fallen, werden uns als Denkzeichen des Ringens und Kämpfens junger, ursprünglicher Geschlechter achtungswerth und ehrwürdig, wenn sie uns auch eben nicht wohlgefallen und eine höhere geistige Befriedigung nicht gewähren können. Als ein sehr bezeichnendes Beispiel führen wir das Mosaik aus der Absis von S. Apollinare in Classe bei Ravenna, die Verklärung Christi auf Tabor (Transfiguration) an, im Vergleich mit dem Gemälde desselben Gegenstandes von Rafael, der vollkommensten Ausgestaltung desselben.

Blüthe.

Ist es dem Menschen endlich gelungen, sich die volle Gewandtheit und Sicherheit der Formenbildung zu erwerben, und hat er einsehen lernen, daß er nur Gegenstände darstellen könne, die er erfaßt, so ist auch die Zeit wirklicher Kunstblüthe nicht mehr fern. Denn eine solche Gewandtheit und eine solche Einsicht sind einerseits der Abschluß einer langen Vorbereitungskette, andererseits sind sie Merkmale eines allgemeinen kulturgeschichtlichen Höhenpunktes, eines Strebens nach Wissen, eines Dranges nach Freiheit, und die Tage solcher Zustände sind die Geburtszeiten großer künstlerischer Genien. In volles Gleichgewicht und edle Harmonie setzt sich in den Werken dieser dann Geistiges und Körperliches, *Inhalt und Form entsprechen einander vollkommen*, und eine reine Schönheit entfaltet sich den Augen der staunenden Mitwelt, der bewundernden Nachwelt. Hier ist nichts Symbolisches mehr, Nichts, was in der Seele des Künstlers gelebt hätte oder empfunden wäre, und nicht Ausdruck erhalten hätte, nicht anschaulich geworden wäre. In keiner Linie, in keiner Bewegung ist Etwas, was nicht unmittelbar geistige Bedeutung hätte. Nirgends ist ein Zuviel oder ein Zuwenig, überall die vollkommene gegenseitige Gemäßheit, mit welcher das Geistige in der Erscheinung lebt, die Form ihre Bedeutung findet.

Wie aber in den Anfängen und während der Vorstufe der Kunst die Darstellungen des Göttlichen in den mannichfachsten Formen und Symbolen fort und fort versucht wurden, so entzieht sich die, zur Herrschaft über die Mittel der Darstellung gelangte Kunst auch nicht diesen Gegenständen. Aber sie stellt sie nicht symbolisch dar, sondern mit dichterischer Freiheit nach den Begriffen voller menschlicher Möglichkeit. Das Göttliche wird zwar so scheinbar in das Menschliche herabgezogen, aber in Wahrheit wird doch dem Menschlichen hierdurch nur ein Bezug auf

das Ewige gegeben, das sich so in ihm spiegelt. Das höchste Kunstwerk wird so zum Gleichniß für die höchsten Gedanken, „zu einem sinnlichen Pfande der unsichtbaren Sittlichkeit.“ (Schiller.)

Wenn so nach der inhaltlichen Seite das vollendete Kunstwerk hinaufreicht zu den höchsten Ideen, zu denen der Mensch sich erheben kann, wenn also hiermit der Kunst die ungehindertste Freiheit des Gedankens gesichert ist, so ist ihr auch hinsichtlich der Form die freieste Bewegung gewährt. Zwar wie es im höchsten Sinne nur eine Schönheit giebt, so könnte man vielleicht hieraus schließen wollen, daß auch die höchsten Werke der Kunst in Hinsicht ihrer Form nur einartig sein können. Dem ist jedoch nicht so, denn wir haben es nicht mit unbedingter Schönheit, sondern mit einer, durch mangelhafte Menschen hervorgebrachten Schönheit zu thun; und diese ist vielfach bedingt, nicht allein eben durch die mangelhafte menschliche Natur des Künstlers, sondern auch durch das Material des Kunstwerkes und den Einfluß der Entstehungszeit des letzteren, wie schon erwähnt worden, dann aber auch durch andere Umstände, wie noch ausgeführt werden wird, zu denen die Auffassung und die Art der technischen Ausführung vornehmlich gehören. Diese Bedingungen der Schönheit sind jedoch keineswegs einseitig zu fassen und etwa so zu verstehen, daß sich eine Dürer'ische Madonna in Rafael'ische Zeichnung übertragen ließe, vielmehr wirken sie ganz gleichmäßig und gemeinsam auf das Geistige und Formelle, so daß der Meister schon die Idee gar nicht anders fassen kann als nur mittelst der ihr, von ihm eigenthümlich zu gebenden Form. Im Kunstwerk ist die innigste Zusammengehörigkeit, die unbedingteste Untrennbarkeit, so daß nichts in der Form geändert werden könnte, ohne die Idee zu erschüttern, zu dieser Nichts gethan oder von ihr genommen werden könnte, ohne daß dies durch Umgestaltung der Form geschähe.

Die Dauer einer Kunstblüthe wird sich danach bemessen, ob diese auf einzelnen Personen beruht, oder ob sie unmittelbar von einem Volke in allen seinen Schichten getragen wird. In jenem Falle, und wenn die Einzelnen auch im vollsten Maße Kinder ihrer Zeit sind, wird sie mit den Einzelnen absterben, in diesem aber kann sie Jahrhunderte dauern, wenn sie auch einmal glänzender, ein anderes Mal im Schatten trüber Ereignisse selbst gefährlich bedroht erscheint.

Verfall.

Ist aber die Zeit einer Kunstblüthe über ein Volk dahin gegangen, so bleibt ihm ein bestimmter Besitz. Nicht als ob der Genius der großen Meister sich forterben ließe, wohl aber gewinnen die Nachfolger die Gewalt über die Formengebung, und da diese von jenen zu großer Höhe gesteigert wurde, so sehen sie sich im Besitze vorgeschrittener technischer Mittel, die

sie mit Leichtigkeit gebrauchen und handhaben, ja selbst noch weiter vervollkommnen. Der hohe Geist, der kühne Flug der Phantasie und die Treue des Schaffens, die sich einst jener technischen Mittel zur Hervorbringung der edelsten Gebilde bediente, sie sind aber dahin, und die Nachfolger vermögen den Mangel derselben nicht zu ersetzen.

Statt des Flügelschlages eines Genius sieht man nun das bunte Flattern mittlerer oder geringer Talente. Auf solche Art leitet sich der Verfall der Kunst ein; er ist die dritte Stufe jeder Entwickelungsepoche und erfüllt die letzte Möglichkeit des Verhältnisses von Inhalt und Form zu einander: nämlich, daß diese, blendend und prächtig, eine ärmlichere Idee deckt, daß die Form also gewissermaßen den Inhalt überragt. Die anspruchsvolle Erscheinung solcher Kunstwerke in der Leere ihres Wesens stößt jedes, im Anschauen vollendeter Kunstschöpfungen gebildete Gefühl und Auge ab, und erfüllt mit jenem Mißbehagen, welches zuletzt überall die gespreizte Hohlheit erzeugt. Ein geputztes, wohlgebildetes Frauenzimmer besticht Viele, wer aber in ihrem geistlosen Auge die Armuth ihres Wesens lesen kann, wendet sich von ihr; ein Don Quixote mit mächtigem Barte und blankgeputztem Harnisch wird immer Leute finden, die in ihm den wahren Helden und Ritter sehen, und doch ist er nur ein schwachköpfiger Geck. In der Kunst bestechen gerade diese Werke den wenig Geübten am leichtesten, denn die Form ist ansprechend, und durch sie ihren dürftigen Inhalt zu verstehen, ist in der That keine außerordentliche Schwierigkeit. Zwar sehen wir immer noch menschliche Figuren und Gestalten, immer noch Architektur und Ornament, aber es sind Wesen ohne tiefere Seele, ohne höchstes Leben und frei entwickelte Individualität, es sind Zierrathen von übertriebener Form und falscher Anwendung.

Daß der Verfall nach und nach immer mehr zunehmen muß, ist nur eine Folge allgemeiner Naturgesetze, und daß bewußter Wille ihm entgegenarbeiten kann, ist eine Thatsache, die schwerlich eines Beweises bedarf. Wo dieser aber fehlt oder nicht kräftig genug ist, wächst das Uebel und breitet sich mit steigender Gewalt aus, so daß endlich statt der Heilung die gänzliche Vernichtung, sei es durch Gewalt oder sei es durch Alterschwäche, eintreten muß, damit der Acker, von Unkraut gesäubert und frisch bestellt, eine neue gesunde Saat aufnehme, und diese in reiner, sonniger Luft zu erfreuender Blüthe gedeihen lasse. Ist der Wille des Widerstandes selbst aber kräftig so wird er nicht nur sich bemühen, die vorliegenden Verhältnisse zu erkennen und der Hohlheit durch gehaltvollere Leistungen entgegenzutreten, sondern er wird auch die Anregung zu einer Nachblüthe und unter Umständen zu einer neuen Richtung geben. Hierzu ist er im Stande, wenn er ein neues, prinzipiell von dem bisherigen verschiedenes Element einführen und mit

jenem zu einem neuen Ganzen verbinden kann, allerdings vorausgesetzt, daß dieses nach der allgemeinen geschichtlichen Lage möglich ist. Denn „Alles entsteht und vergeht nach Gesetz“, und auch die Kunst ist in ihrer Entwickelung an die großen weltgeschichtlichen Gesetze gebunden.

Manier und Manierismus.

Das Abweichen von dem harmonischen Blüthenzustande zu demjenigen, wo die überkommene, angelernte Form überwiegt, nennt man seinem Wesen nach Manierismus, und versteht darunter das Charakteristische der Gesammtheit einer Kunstübung, welche mehr mit der Hand (lat. manus) eine Gewöhnung dieser, eine Handhabung (ital. maniera) ausübt, als daß sie auf ursprüngliche, eigene Geistesarbeit zurückginge. Diese Handhabung ist dem Künstler von außen angelehrt, sie ist nicht von ihm durch eigene Kraft und geistige Arbeit erworben, und sie ist somit nur ein zufälliger Besitz für ihn, dessen tiefsten Werth er nicht versteht, so daß er einen Mißbrauch desselben nicht umgehen und vermeiden kann. Seine Hand arbeitet, aber nicht seine Seele; sein Werk war nicht in seinem Innern lebendig geworden, und es ist so auch nicht aus lebendigem Geiste erzeugt. Seine Behandlungsart verfällt mit Nothwendigkeit in Verkünstelung, ins Aeußerliche, ins Mechanische, und dadurch ist sie eben „Manier“, dadurch werden seine Arbeiten „manierirt“.

Ueberall, wo einzelne Kreise oder Personen unter Anlehnung an den älteren Sprachgebrauch, welcher zwischen Manier im guten und schlimmen Sinne unterschied, das Wort Manier anders als hier erläutert, anwenden, wird hier der Ausdruck „Weise“ gebraucht werden, nicht nur um die zwiefache Bedeutung jenes Wortes zu vermeiden, sondern auch um die Sache selbst mit der besseren, zutreffenderen Bezeichnung zu belegen. Denn es wird damit die Darstellungsart namhafter Meister, wenn dieselbe sich noch nicht zu einem vollen, selbständigen Style herausgearbeitet hat, oder wenn sie die Wandlung eines solchen ist, angezeigt, so daß man von der Weise des Fiesole, des Zeitbloom, des Giovanni Bellini u. a. mit Recht spricht, nicht aber von einer Manier dieser Meister, denn sie sind keine Manieristen.

Der Manierismus ist entweder flüchtig und hastig, oder er sucht, soviel er vermag, technische Schwierigkeiten, um so den Beschauer zur Bewunderung seiner Fertigkeit zu bewegen. Luca Giordano arbeitete so schnell, daß seine Zeitgenossen ihn Luca fa presto, Lukas Raschmacher nannten. Und die Florentiner Herausgeber des Vasari tadeln an den Gemälden dieses Letzteren, trotz gewisser Vorzüge, die flüchtige Durchführung sehr scharf; sie vergleichen diese mit dem Mangel an geistigem Inhalte seiner Werke und kommen zu folgendem Gesammturtheile, in welchem sie zugleich das Wesen des Manierismus treffend bezeichnen: „Es ist bei

ihm wohl allzu offenbar der Mangel eines tieferen Geistes und einer ethischen Höhe, die die Kunst adle; nur dem Auge bietet er das Schauspiel einer scenischen Darstellung, als ob die Kunst ein Spielvertreib für den Haufen wäre und nicht vielmehr eine Nährerin und eine Lehrerin für das Leben." Wir fügen hier einige Beispiele von Werken an, die eine besonders geschickte, technische Ausführung zeigen. Schon im Kreise antiker Bildhauerei finden sich solche, unter denen die Marmor-Statue des Titus zu Rom (Braccio nuovo Nr. 26) besonders hervorgehoben zu werden verdient; denn hier sind, bei übrigens tüchtiger Wiedergabe der Persönlichkeit des Titus, faltenreiche Gewandstücke freistehend und sehr dünn, wie besonders auch vertieft liegende Falten mit erstaunlicher Virtuosität gearbeitet. Ein sehr hervorragendes Beispiel unter den Werken der italienischen Bildhauerei möchte die Gruppe des Apollo und der Daphne von Bernini sein, die sich in der Villa Borghese zu Rom befindet. Die technischen Schwierigkeiten sind hier in einer Weise gesucht und überwunden, daß man allerdings das Kunststück auf's Aeußerste bewundern, zugleich freilich auch den Künstler beklagen muß, der den höchsten Ruhm der Kunst in den Leistungen der Handwerksgeschicklichkeit suchte. Als das größte und staunenswertheste Denkmal manieristischer Malerei dürfte das ausgedehnte Deckenfresko des Padre Pozzi in S. Ignazio zu Rom angeführt werden, das zugleich als die bedeutendste Leistung der Monumental-Malerei in technischer Hinsicht gelten kann.*) In allen solchen Werken wird aber die bewunderungswürdige Geschicklichkeit in der technischen Ausführung nichts an der Thatsache ändern können, daß der geistige Gehalt solcher Werke wie die Ziele und die allgemeinen Kunstbegriffe solcher Künstler sich auf abschüssigen Bahnen bewegen, welche zuletzt in den Zustand völligen Verfalles auslaufen.

Geschichtliches.

Obwohl die drei Phasen der Vorstufe, der Blüthe und des Verfalles, in Hinsicht der allgemeinen und großen geschichtlichen Gliederung, in gewisser Unbedingtheit zu verstehen sind, so müssen sie doch in Bezug auf die einzelnen Abschnitte der Geschichte als vielfach bedingt und in verhältnißmäßigem Sinne aufgefaßt werden; derart, daß also ganz besonders auch von dem Höhepunkte der Kunstentwickelung eines, der Vorstufe angehörenden Volkes als von dessen Kunstblüthe bedingungsweise gesprochen wird. Wir erkennen diesen Gang, der von den vorbereitenden Bestrebungen zu einer verhältnißmäßigen Blüthe, und von dieser zu einem Verfalle führt, bei eingehenden Studien ganz sicher; und Niemand, der sich mit Ernst den Denkmälern zuwendet, wird sich vergeblich bemühen, ihn z. B. an den Werken der Aegypter

*) Vergleiche des Verfassers „Italienische Blätter". S. 330.

und Assyrer aufzusuchen. In der griechischen Kunst dann weiter ist die Gliederung ganz offenkundig, im Mittelalter liegt sie klar zu Tage, und in der neuern Kunst ist sie allgemein bekannt. Das klassische Alterthum hatte unter allen Zeiträumen großer kulturgeschichtlicher Entwickelung die längste und nachhaltigste Blüthenperiode, das christliche Mittelalter war außerordentlich kräftig und fruchtbar im Sinne der Vorstufe, und die Neuzeit übertraf alle früheren Epochen durch einen, zum Theil mehr als zweihundertjährigen Manierismus, bis zu Ende des vorigen Jahrhunderts mit dem Beginne eines neuen Abschnittes der Weltgeschichte auch die Kunst eine neue Entwickelung begann, in deren Verlaufe wir uns noch befinden. In Bezug auf das Mittelalter muß man, in bedingter Weise und in verhältnißmäßigem Sinne gesprochen, mehrere Blüthenzustände unterscheiden, die natürlich durch den allgemeinen Geist mittelalterlicher Kunst vereinigt und begrenzt sind. Und auch die Phasen des Verfalles, des Manierismus wird man in allen drei Künsten durch alle Perioden des Mittelalters hindurch erkennen. Ganz besonders scharf tritt dieser Manierismus in den letzten Zeiten gothischer Baukunst und Bildnerei auf, wie auch zuletzt in allen Malerschulen, namentlich in denen vom Niederrhein, Niederland, Franken und Schwaben.

Beispiele.

Es würden sich, um durch unmittelbare Anschauung dies Entwickelungsverhältniß klar einzusehen, sehr viele, mehr oder weniger vorzügliche Beispiele darbieten, unter denen auch eine Anzahl solcher sich befindet, die einen und denselben Gegenstand in Darstellungen geben, welche den verschiedenen Entwickelungsstufen angehören und die deshalb vor allen andern lehrreich sein würden, weil an ihnen die Verschiedenheit der Behandlung in das hellste Licht tritt. Man vergleiche z. B. die Kreuzigungen, die Madonnen und ähnliche, oft und überall vorhandene christliche Darstellungen unter dem Gesichtspunkte ihrer Entwickelungsfolge, wie sie hier angegeben ist, und man wird in ihnen einen überreichen Stoff zur Bestätigung und zur lebendigen Aufnahme des Prinzipes finden.*) Doch auch das Alterthum weist zahlreiche und genügende Beispiele auf, so daß man ganze Reihen der Entwickelung eines und desselben Gegenstandes bilden kann, wenn auch diese Reihen nur von den frühen Anfängen durch die Formen der Vorstufe, der Blüthe und der Nachblüthe, in welcher eben bloß leise Spuren des Manierismus liegen, sich erstrecken und den eigentlichen Verfall ausschließen. Fast alle Göttergestalten eignen sich zu solchen Betrachtungen, obwohl die erhaltenen Denkmäler hie und da starke Lücken lassen. Am

*) Vergleiche u. A. des Verfassers Schrift: „Ueber die Darstellung des Abendmahles besonders in der toscanischen Kunst."

vollständigsten ist etwa die Reihe der Bilder des Appollon, des Zeus und der Aphrodite; dann auch der Athene, in Bezug auf welche die alterthümliche Statue vom Tempel zu Aegina einen-frühen Anfang bezeichnet, von dem aus ein großer Fortschritt in der Dresdner alten Pallas (s. hier Fig. 13) liegt, welcher sich die Dresdner Athene Parthenos aus der Chigi'schen Sammlung (Dr. Antiken Nr. 194) anschließt, und der wiederum, die Reihenfolge krönend, die Athene von Velletri im Louvre zu Paris folgt. Jeder aufmerksame Beobachter muß in solchen Werken die Entwickelungsstufen sich klar machen, und noch mehr wird er dies in einer Reihe von Artemis-Bildern, denen wir auch ein Manieristenwerk anschließen können. Es sind dies die alterthümliche (archaistische) Artemis mit langem Gewande in gestreckt schreitender Stellung zu Neapel, dann die Artemis Colonna zu Berlin, die in ihrer strengen außerordentlichen Schönheit die Höhe klassischer Kunst bezeichnet, dann die sogenannte Diana von Versailles in Paris, welche durch zahllose Abbildungen eine der beliebtesten Statuen aus der alten Welt geworden, die aber bereits einen Abfall von der höchsten Höhe griechischer Plastik zu größerer Formenanmuth und geringerem Ernste bekundet, die jedoch trotzdem eben nur so leise vom Manierismus angehaucht ist, daß sie in den letzten Zeiten der Kunstblüthe als eines der ausgezeichnetsten Werke erscheint, dessen ganze künstlerische Gediegenheit schlagend hervortritt, wenn man neben diese Artemis eine ebenfalls im Louvre befindliche Diana Jean Goujon's sich vorführt. Diese ruht nackend neben einem Hirsch mit Kopf- und Armschmuck geziert und ist im höchsten Grade ein hohles, in der Form blendendes Manieristenwerk.

Ein recht geeignetes Beispiel glaube ich in den Zeichnungen dreier Darstellungen des heiligen Sebastian beizubringen, die Gemälden des Berliner Museums entnommen sind. Fig. 2 ist ein Werk des Marco Basaito. Wir sehen den jugendlichen Heiligen regelmäßig stehend in edler Haltung, und bemerken nur an der erhobenen linken Hand den Strick, welcher ihn an die hinter ihm befindliche Säule fesselt. Die Behandlung des Körpers und des Fleisches zeugt von einer großen Sorgsamkeit, von treuer Beobachtung der Natur, die ganze Ausführung von dem liebevollsten und fleißigsten Eingehen in alle Einzelnheiten; aber unser Märtyrer sieht, obwohl von drei Pfeilen bereits schwer getroffen, noch so ruhig und verständig drein, seine ganze Haltung und sein Ausdruck sind noch so schmerzlos, daß Jedermann sofort die Bemerkung macht, ein mit drei tiefen Wunden bedeckter Mensch könne sich nun und nimmermehr so benehmen. Andrerseits liegt aber die Erklärung eben dieser Ruhe nicht nur in der noch nicht erreichten vollen Beherrschung der Form, sondern auch in der Ehrfurcht vor dem Heiligen, die allen Perioden der jugendlichen oder

verjüngten Menschheit eigen ist. Denn es war auch ein Triumph des Märtyrers, wenn er in dem, seinen Gott verherrlichenden Tode die größte Demuth, die ruhigste Standhaftigkeit bewährte; und daß diese, so wie sie dargestellt wurden, weit über das Maß des Möglichen hinausgehen, beweist eben nur, daß ein Geistiges beabsichtigt wurde, zu dessen Darstellung die technischen Mittel nicht genügten, daß in der Form etwas liegt, was nicht unmittelbar angeschaut, sondern das mit feinem Gefühl errathen werden will, daß etwas Symbolisches hier verborgen ist, daß, wie wir sagten, die Idee die Form überrage. — Fig. 3, aus einer Madonna mit Heiligen des Paris Bordone, hat alles Symbolische abgestreift; aus dem im Himmel mit seiner Seele weilenden Heiligen ist ein Mensch geworden, der fühlt und leidet, welcher in seinem Todesschmerz, den ihm der Pfeil im Herzen gebracht, sich an der Martersäule qualvoll gefesselt findet. Seine Haltung ist, einem so außerordentlichen Zustande entsprechend, bewegt, sein Kopf nach hinten mit dem Ausdrucke des größten Leidens hinübergelegt, und doch ist über die ganze Gestalt der Reiz einer milden Schönheit ausgegossen, die das Gräßliche des Martertodes in sanfte Harmonie auflöst. Im Körper und seinen Gliedern zittert entgegen der Ruhe auf Fig. 2 der Schmerz überall nach, aber das Bild ist nicht etwa lediglich die Darstellung des Schmerzes, nein, jeder empfindet sofort an diesen Zügen, daß der edle Jüngling unschuldig leidet, und wenn er unschuldig qualvoll leidet, ist es nicht genug, daß ein jugendlicher, guter und schöner Mensch leidet? Bedarf es dann noch, diesen Menschen erst in den Himmel zu versetzen und einen nicht leidenden Heiligen von dort herabzuholen? Es ist in unserm Bilde ein tiefer, menschlicher und menschlich faßbarer Inhalt, der ganz in der Form angeschaut wird, beide entsprechen einander ganz. — Endlich nun Fig. 4, ein Bild des Lorenzo Lotto. Die Haltung ist durchaus bewegt, doch auch entschieden gesucht, das Fleisch glatt und zierlich behandelt, der Ausdruck nichtssagend. Es bedarf keiner Erklärung, daß der Künstler wenig bei dem Bilde empfunden hat, daß er vielmehr seine Fertigkeit, einen jugendlichen Körper zu malen, recht hat darthun wollen. Im Gesichte liegt entgegen dem Ernste und der Tiefe bei Marco Basaito, entgegen dem wahren und natürlichen Schmerze bei Paris Bordone eine Flachheit und Unwahrheit, die eben die offenbarste Geistesarmuth bekunden. Aber technisch muß die Sicherheit der Form eben anerkannt werden, und dies Breitmachen der Form bei geistiger Leere sehen wir für das eigentliche Kennzeichen des üppig wuchernden Manierismus an.

Vergleicht man noch die drei Bilder unter einander, so kommen mehrere bezeichnende Nebenumstände zur Wahrnehmung. Basaito hat eine

Säule mit Basis gemalt und mitten davor seinen Sebastian hingestellt, Bordone legte neben seine Säule ein umgestürztes Kapitäl und stellte den Märtyrer seitwärts gegen jene, so daß man zweimal die fesselnden Stricke sieht, und das Ganze im Verein mit dem herunterhängenden Gewande den maßvollen Ausdruck malerischer Freiheit gewährt; endlich Lotto wählte einen Baumstamm mit zwei Aesten und stellte den Sebastian mit dem

Fig. 2.

Fig. 3.

Körper stark gewendet dagegen: aus dieser Stellung aber würde keineswegs hervorgehen, daß er gefesselt ist, wenn man einen Augenblick Stamm und Stricke entfernt denkt, wie dies bei Bordone im

hohen Maße der Fall ist. Die Tücher, welche die Hüften des Heiligen umgeben, folgen diesen Verhältnissen durchaus, indem zuerst eine architektonisirend steife Anordnung, dann eine malerisch freie mit herabfallendem Gewandstück und endlich eine gesucht ärmliche erscheint, welche in einem buntfarbig gestreiften Lappen besteht. Nicht minder ist die Anordnung der Haare auf den drei Bildern bezeichnend: zuerst das architektonisch regelmäßig und streng Gescheitelte, dann das einfach Natürliche, und zuletzt das gesucht Wilde. Auch die Lage der Pfeile endlich bietet ähnliches Interesse: bei Basaito ist einer an der linken, ein anderer unter der rechten Brust, ein dritter in den linken Schenkel eingedrungen, und es zeigt sich eben hierin die Treue des Strebens nach Naturwahrheit mitten im Symbolismus, aus welchem jenes einzig und allein befreien kann, denn wenn man sich zugleich die Pfeilschützen vorstellt, so wird man als das Wahrscheinliche annehmen können, daß ein Pfeil hier, der andere dort trifft, ja daß auch einer sein Ziel verfehlt oder abspringt, und auch ein solcher Pfeil liegt zu den Füßen des Sebastian. Paris Bordone hat einen langen Pfeil, im Herzen seines Sebastian steckend, gezeichnet, denn ein Pfeil an dieser Stelle ist das tödtlichste, und daß ihm dies begegnen konnte, ist wohl möglich; Bordone hat das tragischst Mögliche gewählt und die Größe des Leidens auch so anschaulich gemacht. Lotto dagegen legte den Pfeil quer durch den rechten erhobenen Arm, so daß die von ihm beabsichtigte virtuose Entfaltung des Körpers nicht unterbrochen wird; aber dieser Schuß

Fig. 4.

in die Mitte des schmalen Oberarms und zwar so, daß der Pfeil an der Rückseite zur Hälfte wieder herausragt, ist denn doch höchst unwahrscheinlich und beweist eben wiederum nur den allgemeinen hochmanieristischen Charakter dieses Bildes. — Es ist natürlich nicht möglich, aus den hier beigegebenen kleinen Holzschnittzeichnungen den vollen Charakter der Originalgemälde, der in den angedeuteten Arten durch die Färbung noch ganz außerordentlich verstärkt wird, zu erkennen, doch werden dieselben ihn immerhin so veranschaulichen, daß sie in Verbindung mit dem Gesagten eine klare Vorstellung von dem Wesentlichsten zulassen, worauf es hier ankommt.

Rückblick. Wir wollen hiermit die Beispiele schließen, deren sich sehr zahlreiche aufstellen ließen. Wenn wir die Werke der Vorstufe neben denen der Blüthe besonders anerkannt haben, so geschah dies eben aus den erörterten, triftigen Gründen; wenn dagegen der Manierismus verurtheilt wird, so soll eben damit weder die Nothwendigkeit seines Auftretens geleugnet werden, noch auch, daß er gewisse, wenn auch leicht zu entbehrende Vortheile mit sich bringt; unter diesen letzteren fällt der am meisten ins Gewicht, daß Werke solcher Art vermöge ihrer virtuosen Form und ihres geringeren geistigen Gehaltes leichter verständlich, also im Stande sind, größeren Massen eine gewisse Theilnahme für die Kunst einzuflößen, besonders dann, wenn diese Theilnahme nicht, wie in den früheren Epochen der Geschichte, dadurch begünstigt wird, daß sie, ebenso wie die Kunst selbst, auf religiösem Grunde beruht. Freilich verflacht der Manierismus endlich, wie die poetische Ursprünglichkeit und die religiöse Empfindung in nüchterne Absichtlichkeit, so auch die Anmuth in Frechheit, die keusche Sinnlichkeit in unsittliche Gemeinheit: und in dieser Hinsicht ist denn selbst der geringe Vortheil, den er bietet, ein mehr als zweideutiger. Der Theorie wie der praktischen Folge nach bleibt er in gleicher Weise verwerflich und ist ebensowenig zu billigen, wie irgend ein Verfall auf anderen Gebieten des Lebens, wenn er auch wie dieser als eine nothwendige Folge vorausgegangener Entwickelungen zu begreifen ist. Wir sehen ein, warum zu gewissen Zeiten die Wissenschaft, das Staatswesen, die Religion, die Sittlichkeit entarten mußte, und wir erkennen an, daß auch die Kunst innerhalb der allgemeinen Gesetze steht, die alles Werden, Blühen und Vergehen beherrschen. Wir können also für dieselbe eine Ausnahmestellung weder erwarten noch beanspruchen, vielmehr werden wir uns bemühen, die Uebereinstimmung ihrer auf- und absteigenden Bewegung mit der allgemeinen geschichtlichen Entwickelung auf anderen Gebieten zu begreifen. Thun wir dies, so werden wir manche lehrreiche und merkwürdige Vergleichungspunkte finden, aus denen eine Bereicherung unserer

Kenntnisse und Einsichten sich erwerben läßt. Solch' einen Vergleichungspunkt z. B. darf man wohl in einer treffenden Bemerkung Diderot's erkennen, der sagt: „Die Manier ist in den Künsten das, was die Verderbniß der Sitten bei einem Volke ist." Und unter besonderem Hinblicke auf die Entartung der Malerei zu seiner Zeit setzt er noch hinzu, daß die „Manier ein Laster der gebildeten Gesellschaft sei, in der der gute Geschmack seinem Niedergange sich zuneigt; es verfallen dann bald die Sitten und die Künste verderben durch Absichtlichkeit." Doch wie dem Verfall der Sitten durch Ordnung und Zucht entgegenzutreten ist, so ist auch der der Kunst zu hemmen, und wie dies durch klare Einsicht und bewußten Willen geschehen kann, werden wir noch weiter unten besprechen. Jedenfalls aber ist der Manierismus das größte Uebel der Kunst, denn er ist auf Schein gegründet und auf Unwahrheit abzielend. Schelling drückt dies in folgenden ausgezeichneten Worten aus: „Darum zeigen solche Werke, die ihren Anfang von der Form nehmen, bei aller Bildung von Seiten der letzteren, als Merkmal ihres Ursprungs eine unaustilgbare Leere an eben der Stelle, wo wir das Vollendete, Wesentliche, Letzte erwarten." Die Ueberzahl solcher Erzeugnisse in vergangenen Kunstepochen sollte aber unsre Zeit doppelt aufmerksam machen, irgendwie auf hohles Formenblendwerk, auf Unwahrheit auch nur entfernt einzugehen, vielmehr sollten diese Gemälde, diese Bild- und Bauwerke ihre abschreckende Kraft an uns, die wir einsehen, warum sie abschreckend sind, gründlich bewähren. Durch Einsicht und kluge Pflege ist in der Kunst viel Gutes zu thun, nur muß man auch wie ein kluger Gärtner alle Eigenheiten seiner Gartenpflanzen wohl kennen, und sich der Pflege nicht verdrießen lassen.

Denn die Kunst erscheint einer edlen Blume gleich, die der Wurzeln, Stengel und Blätter vor Allem bedarf, die aber den Keim ihrer Knospe schon früh unsichtbar ansetzte und ihn dann langsam in grüner, unscheinbarer Blätterhülle ans Licht trieb. Die Pflege des Gärtners, Nahrung, Luft, Wärme und der goldene Strahl der Sonne ließen sie sprossen und sich ausdehnen, bis sie dann endlich die schützende Hülle ihrer Jugend löst und erweitert, und dem himmlischen Tage alle Reize ihrer entzückenden Blüthe entfaltet. Sturm und Wetter dürfen ihr nicht nahen, denn sie zerreißen die zarten Gebilde; liebende Pflege muß die rohe Hand schützend entfernt halten, die sie knicken möchte, und — dennoch trotz alles Hegens und Sorgens welkt endlich die Herrliche, die Blättchen fangen an zu trocknen und zu verschrumpfen, bis sie dürre und gelb allmählich abfallen, und von aller Freude und Lust Nichts übrig bleibt, als die Erinnerung

und die Hoffnung! Die Samenkapsel oder der junge Sprößling bergen das Vermächtniß, und wenn der kundige Gartenkünstler es zur rechten Zeit in den rechten Boden, auf den rechten Stock setzt, so treibt es wiederum neue wunderbare Blüthen. Ganz so die Kunst, diese edelste und schönste Blume im Kranze der Gaben, mit denen die Himmlischen die Geschlechter der Menschen erfreuen und schmücken.

Zweite Abtheilung.

Die Kunst und die Künstler.

„Die Kunst fängt wie die Weisheit mit der Erkenntniß unserer selbst an."
Winckelmann.

Sechster Abschnitt.

Grundlage der Kunstübung.

Die Natur das alleinige Vorbild.

Zwei Stücke unterschieden wir, in deren inniger Einheit das Wesen der Kunst ruht: die Erfindung und die Darstellung. Jene ist Sache der schaffenden Phantasie, diese Sache der geübten, sicheren Hand: Beides natürlich in der schon mehrfach besprochenen Weise wechselseitig bedingt. Wir wollen nun hier die Frage erörtern, aus welchem Schatze diejenigen Vorbilder und Lehren genommen werden, durch welche die Hand Uebung und Sicherheit gewinnt? Und wir antworten vorweg: aus dem Schatze der Natur. Cennino Cennini sagte (S. 13), daß die Aufgabe der Kunst sei, nie gesehene Dinge zu erfinden, aber er erläuterte und begrenzte dies durch den Zusatz: „indem man sie in die Hülle des Natürlichen steckt". Also aus der Natur entlehnt er die Formen für die Gestaltung der Erfindungen seiner Phantasie. Zwar könnte hierin vielleicht ein Widerspruch bemerkt werden mit unserer Behauptung, daß die Kunst ihren Ursprung aus dem Geiste nehme, denn die Beachtung des Vorbildes der Natur sei gewiß nichts innerlich Geistiges, sondern etwas äußerlich Erfahrungsmäßiges. Aber gerade frühzeitige Kunstdenkmäler legen in den Unmöglichkeiten und Naturwidrigkeiten, wie z. B. die indischen und assyrischen Ungeheuer sie zeigen, oder in der entschiedenen Architektonisirung des Lebens, wie sie den ägyptischen Bildwerken eigen ist, einen Mangel an Beachtung der Natur dar zu Gunsten von Absichten, die schlechterdings nur aus der Phantasie, dem Geiste stammen. Nach und nach läutert sich die Kunst durch gewissenhafte Beachtung und freies Verständniß der Natur zur einheitlichen Versöhnung zwischen Geist und Natur, wie dies in den Perioden der Klassizität der Fall ist, und endlich versinkt die Kunst zur Naturwirklichkeit durch die bloße Nachahmung der Natur, wie die Erscheinungen aller verfallenden Epochen lehren. Die Beziehung der Kunst zur Natur ist also durchaus immerwährend, aber eine, die, den Phasen der geschichtlichen Entwickelung entsprechend, steigend und fallend sich be-

wegt. Wenn wir nun jedoch diese Beziehung ins Auge fassen wollen, so müssen wir versuchen in der steigenden und fallenden Bewegung derselben den höchsten Punkt festzuhalten, da auf ihm ja die Kunst am vollkommensten erscheint, und wir deshalb auf diesem Punkte jene Beziehung als normal ansehen müssen.

Wir wiederholen es, daß es nicht Aufgabe der Kunst ist, Formen aus Nichts zu erfinden, sondern vielmehr etwas Geistiges in möglichst schöner Form darzustellen. Und diese Form entlehnt der Mensch den Vorbildern der Natur, „denn wir haben, wie Benvenuto Cellini sagt, keinerlei andere Bücher, aus denen wir die Kunst lernen können, als die Natur.“ Doch die Natur ist im All und im Einzelnen unendlich und unerreichbar: wie könnte der Mensch sich neben sie stellen? Es muß also hier ein ganz anderer Weg betreten werden. Es muß der Beziehung der Kunst zur Natur ein Prinzip zu Grunde liegen, das dem Vermögen des Menschen entspricht, dem Wesen der Kunst gerecht wird und das völlige Verständniß der Form in der Natur ermöglicht. Und dieses Prinzip darzulegen, soll die Aufgabe der nächsten Blätter sein.

In Wahrheit ist die Natur nur der unermeßliche Schatz, aus welchem der Mensch seine Kunst lernt, sie ist aber nicht zugleich seine Lehrerin, vielmehr muß er selbst durch seine Vernunft das Amt des Lehrmeisters an sich ausüben, das Schädliche und Häßliche vermeiden, das Zweckmäßige und Schöne befolgen, Alles aber, jedes Einzelnen Wesen und Bestimmung gemäß, genau erkennen lernen. Hiermit ist angedeutet, daß die Nachahmung der Natur in der Kunst eben keine unbedingte sein kann und darf, sondern daß sie an gewisse Grundgesetze gebunden sein muß. Denn vor Allem ist die Natur lebendig, der Mensch aber kann nichts Lebendes bilden, und wo er der Urheber neuer lebender Geschöpfe ist, da liegt deren Form und Wesenheit außerhalb seines Willens, so daß er durch diesen Vorgang in die Natur lediglich zurücktritt, ihr aber nicht als etwas selbstständig Geistiges gegenüber steht. Ferner, wenn man einen Augenblick von dieser menschlichen Unfähigkeit absieht, so würde ein Nachahmen der Natur, das jede Faser, jedes Atom mit unbedingter Treue wiederholt, weiter nichts bewirken, als die Exemplarzahl der natürlichen Dinge um ein verhältnißmäßig sehr geringes Mehr auszudehnen, während an einer andern Stelle die Zahl andrer Dinge, die als Stoff zu jenen dienten, vermindert werden würde: ein Beginnen, das dem unendlichen Reichthum der Natur gegenüber höchst thöricht erscheinen müßte. Ganz andere Ziele hat die künstlerische Naturahmung, denn die Kunst wollte ja Werke erzeugen, die, den natürlichen Gesetzen vom Kreislauf des Entstehens und Vergehens nicht unterworfen, den Schein der Unvergänglichkeit gewähren und

deren höchster Zweck die Schönheit sein sollte. (Vergl. S. 21 u. 22.) Jenes wird durch die Wahl des unorganischen Stoffes erreicht, dieses durch die Art der Auffassung der Natur angestrebt.

Schwierigkeit d. Naturnachahmung.

Es gab, wie schon bemerkt, Zeiten, wo man eine Ueberbietung der Natur, andere, wo man die möglichst treue Wiederholung, so zu sagen den Abklatsch der Wirklichkeit für die wahre Kunst hielt: beides ist falsch. Die Kunst benutzt nur die Formen, welche ihr die Natur bietet, sie durchdringt sie mit eigenem Geistesleben, so daß jene zu leben, organisch zu sein scheinen. Das Wesentliche, was die Kunst also von der Natur lernt, ist das Verständniß des Organismus und die Möglichkeit, in unorganischen Stoffen den Schein hervorzubringen, als ob diese organisch belebt seien. Das ist offenbar sehr schwierig und ist weit von allem mechanischen Nachmachen entfernt. Dieses letztere ist zufällig, ohne Bewußtsein seitens des Nachahmenden und daher unzuverlässig; jenes, Wesen, Zweck und die darauf beruhende Form jedes Dinges genau kennend, ist nothwendig bewußt, und deshalb sicher und zuverlässig. Ehe man aber dahin kam, mußten viele Erfahrungen gemacht, Hülfswissenschaften verschiedener Art herangezogen werden, und man kann nicht sagen, daß die Gegenwart schon dahin gelangt sei, daß ihr nicht noch die Lösung mancher wichtigen Aufgabe übrig bliebe. Auch leuchtet wohl sofort ein, daß, wenn in der Bildhauerei und Malerei wirklich eine thatsächliche Nachahmung der Natur das Richtige sein könnte, doch in der Baukunst hierzu jede Möglichkeit ausgeschlossen ist, da diese nichts Individuelles darstellt. Indem wir uns deshalb jetzt zur Betrachtung des Prinzipes der Naturnachahmung in Bezug auf die Baukunst wenden, werden wir sogleich das allgemeine Prinzip der Beziehung von Kunst und Natur zu einander in seiner größten Verschärfung und Strenge erkennen.

Beziehung der Baukunst zur Natur.

Die **Baukunst** findet nirgends in der gesammten Natur ein unmittelbares Vorbild für ihre Werke, und doch ist die Natur im Allgemeinen und im Einzelnen auch für sie Vorbild, freilich ein mittelbares, sowohl für das Constructive selbst, wie für dessen Ausbildung zu schöner Form. (S. 27 ꝛc.) Denn ohne die genaueste Naturbeobachtung, ohne die Erkenntniß der statischen Gesetze, der physikalischen und chemischen Eigenschaften der zu verwendenden Stoffe würde die baukünstlerische Thätigkeit keine bewußte sein können, da die durch Probiren erlangte Erfahrung nie die Eigenschaft des Zufälligen und Unzuverlässigen verlieren kann. In Uebereinstimmung mit der mathematischen Grundlage der Baukunst ordnet der Mensch die Stoffe der Natur in einer, hauptsächlich auf mathematischer Erkenntniß beruhenden Weise an, und er arbeitet dabei nur insofern künstlerisch, als diese Anordnung, die wir das rein Constructive

des Baues nennen, den Eindruck des Wohlthuenden, Harmonischen hervorbringt. Diese ursprüngliche ästhetische Wirkung der, durch die Construction errichteten, wohl geordneten Massen des Baues ist bereits ein durchaus organisches Moment, das dem organischen Wesen der Natur, wie wir schon oben sagten, sehr ähnlich ist, so daß der Baukünstler den charakteristischen Schein wahrer und reicher Organismen aus dem Studium der Natur bewußt in seine Werke übertragen kann. Um jedoch den Schein organischer Gliederung und organischen Wesens im Bauwerke möglichst zu vollenden, nähert er sich in der künstlerischen Durchbildung der Construction mehr oder weniger den, ihm von der Natur gebotenen Formen, und vornehmlich denen der Pflanzenwelt, dem Blattwerke. Er verwendet diese in der oben dargelegten Art, indem er sie, mehr oder weniger in geometrischer Weise, künstlerisch ordnet und reiht. Je inniger er dies kann, um so schöner ist das Ornament, um so vollkommener löst er seine Aufgabe. Beim durchaus schönen Bauwerke muß auch die Einheit des Ganzen vollendet sein: es muß gleichsam in den Grundstein bereits der Keim des ganzen Aufbaues bis zum kleinsten, vom Firste des Daches in die Luft hinaus ragenden Ornament gelegt, es muß die Zufälligkeit schlechthin ausgeschlossen und verbannt sein, und das Werk muß so dastehen, daß es wie ein inniger und unlöslicher Organismus, gleichsam vom Wirbel bis zur Zehe, erscheine. Diesem Gefühl unbedingter organischer Zweckmäßigkeit entspricht eine Aeußerung Michelangelo's, des großen Künstlers, der die Kuppel von Sanct Peter in Rom baute, daß jeder Baumeister, um einen wahrhaft schönen Bau aufführen zu können, ein genauer Kenner der menschlichen Anatomie sein müsse.

Möglichkeiten derselben.

Die beiden äußersten Möglichkeiten sind nun in Bezug auf das Ornament die, daß das Geometrische allein, oder daß die unmittelbar von der Natur entlehnte Form ohne jede Aenderung zur Anwendung kommt. In jenem Falle ist keine Andeutung des Organischen möglich, dessen Schein das Kunstwerk besitzen soll, in diesem fehlt die Beziehung zu der mathematischen Grundlage des Baues: beide sind demnach in gleicher Weise unvollkommen, ungeeignet und unschön. Einige Ornamente der maurischen Bauweise sind passende Beispiele für die erstere Gattung, künstliche Palmenstämme mit der dicken Blätterkrone als stützende Säulen solche für die letztere. Um derartige Beispiele anschaulich zu machen, geben wir hierneben die Abbildung eines maurischen Ornamentes aus der Alhambra (Fig. 5), das eben nur ein Spiel von Linien, Winkeln und geometrischen Figuren ist, ohne daß in demselben der Ausdruck eines nach Gesetzen gegliederten Organismus irgendwie zu erkennen wäre, — und ferner die Zeichnung eines Palmenstammes (Fig. 6), dessen Einführung in die Architektur, so

wie er da ist, einen unklaren phantastischen Eindruck machen müßte, obwohl sogar in dem aufstrebenden Stamm das Stützende, in der hängenden Blätterkrone das Belastete einigermaßen ausgesprochen ist. Zwischen diesen beiden Aeußersten liegt nun die ganze Reihe von Möglichkeiten, die sich entweder mehr zum einen oder mehr zum andern halten, um endlich in der innigsten Vereinigung beider Momente das höchste Maß des zu erreichenden Schönen wirklich zu erreichen.

Fig. 5.

Fig. 6.

Wir heben noch einige Beispiele heraus. Die Gothik führt die natürlichen Formen fast, wie sie sie findet, ein, und die geometrische Schematisirung besteht hauptsächlich in einer mechanischen Aneinanderreihung, in der Wiederholung einer und derselben Form, wie solches in dem umstehend abgebildeten gothischen Kapitäle aus dem Dom zu Köln (Fig. 7) sich zeigt. Die der Natur fast unmittelbar entlehnten Blätter sind lose in zwei Reihen, ohne die geringste Vermittelung zu einander, dem verlängerten Säulenschafte angeheftet, und es ist hier ein Streben nach organischer Durchbildung nicht zu erkennen. Diese Art der architektonischen Formensprache wird nicht den Forderungen gerecht, welche man dem Wesen der letzteren nach, an sie stellen muß (s. S. 29), denn sie soll zugleich Bedeutung,

Beispiele.

Zweck und Wesen des Bautheiles, welchen sie schmückt, unmittelbar anschaulich machen. Allerdings fand das Mittelalter oft wohl Formen, welche der Erfüllung dieses höchsten Anspruches sich nähern, aber es entwickelte sie doch nicht zur vollen Ausbildung. Als Beispiel stehe hier ein romanisches Kapitäl aus der Sebalduskirche zu Nürnberg (Fig. 8), bei welchem man das Herauswachsen der Blätter aus dem Stamme und ihr Umbiegen unter der Last der Deckplatte schon in sehr anmuthiger Weise ausgesprochen findet. Wenn also auch das Mittelalter manche, mehr oder weniger wohl gelungene Versuche einer künstlerischen Ornamentirung bietet, wenn uns selbst bei barbarischen Völkern, wie etwa den alten Assyrern, mehrere sehr beachtenswerthe Ornamente entgegen treten, die als glückliche Vorstufen zur Erreichung des, der Baukunst hier vorliegenden Zieles angesehen werden müssen, so sind diese Erscheinungen eben doch nur mehr oder weniger vereinzelte; das ganze System der Formensprache und des Ornamentes einer solchen Periode oder eines solchen Volkes ist immer noch verhältnißmäßig weit entfernt, ein organisches Ganze ohne Lücke und Uebermaß, welches das Bauwerk auf die höchste Stufe des Kunstwerkes erhebt, zu sein. Denn wir finden neben diesen glücklichen Versuchen stets eine große Masse von Aeußerungen der Willkür und des Triebes zu einem bloßen Spiele mit den Formen. Das aber ist es gerade, was dem Wesen der Kunst im Allgemeinen, wie den mathematischen Grundelementen der Baukunst entspricht, daß Willkür und Spieltrieb überwunden sind, daß ernste Gesetzmäßigkeit und bewußte Freiheit herrschen. Eine Vollendung der Baukunst zu dieser Höhe, wo im Sonnenglanze entwickelter Schönheit Strenge und Heiterkeit, Gesetz und Freiheit zu reinem Einklange versöhnt sind, finden wir im ganzen Laufe der Geschichte nur einmal, in den goldenen Tagen von Hellas.

Fig. 7.

Fig. 8.

Wir haben bereits in der dorischen Säule, welche auf S. 30 abgebildet und besprochen ist, ein hervorragendes Beispiel eines künstlerisch vollendeten Architekturtheiles gegeben, und wir können deshalb jetzt auf

dieses Beispiel verweisen. Nur möge des Vergleiches wegen ein korinthisches Kapitäl, Fig. 9*), hier noch betrachtet werden. Es zeigt sich da sogleich die vollendete Ausbildung des in dem mittelalterlichen Kapitäl, Fig. 8, Angestrebten und der gewaltige Unterschied gegen die trockene und mechanische Aneinanderreihung in Fig. 7. Die gleichsam aus dem Schaft heraus-wachsenden Blätter sind ringsum in wohlthuender Fülle angeordnet und von einem Perlenstabe fest umschlossen; sie biegen ihre Spitzen sanft nach

Fig. 9.

vorn über, während kräftige Ranken, begleitet von zurückstehenden, höheren Blättern, hinter ihnen empor streben und sich unter der Platte herum-ziehen, um volutenförmige Gestalt anzunehmen und so die von dem Blätterkranz angedeutete Haltung noch entschiedener auszudrücken. Das

*) Dies Kapitäl, aus dem neuen Museum zu Berlin von Stüler, ist von mir gewählt, weil ich es für einfacher und verständlicher als das Lysikrates- oder das Eleusinische Kapitäl, zugleich aber auch schöner und hier erschöpfender als das Milesische halte, der römischen zu geschweigen.

Wesen des Kapitäls ist, die Vermittelung zwischen Säule und Säulenbalken (Epistyl) zu bilden, also einerseits das Aufstrebende jener, andererseits das Belastende dieses zu veranschaulichen. Diese Beziehung ist klar, und es bedarf keines besonderen Hinweises, welches der drei angeführten Kapitäle sie am vollkommensten löst.

Dadurch, daß der griechischen Baukunst in Bezug auf Formensprache und künstlerische Gestaltung hier unbedingt die erste Stelle eingeräumt wird, soll keineswegs der Werth der mittelalterlichen Kunst geschmälert werden; die Bedeutung derselben liegt aber auf einem ganz anderen Gebiete, als auf dem hier in Betracht kommenden. Und wir wollten ja gerade, um das Prinzip der zwischen Kunst und Natur stattfindenden Beziehung zu erkennen, die vollkommensten, klassischen Werke beachten. Als solche aber müssen ohne alle Frage die großen Vorbilder angesehen werden, die in den hellenischen Denkmälern uns hinterlassen sind.

Das Prinzip.

Nach dem Gesagten wird sich nun das **Prinzip der Naturnachahmung für die Baukunst** oder enger gefaßt für das architektonische Ornament leicht ergeben. **Es besteht in der innigsten Durchwebung natürlicher Formen mit den geometrisch-constructiven Bedingungen, die der Bau selbst enthält.**

Weitere Anwendung desselben.

Dies Gesetz haben die Alten auch auf die thierischen Gebilde angewendet, die in den Bau eingeführt wurden, wie z. B. auf die Löwenköpfe, die als Wasserausgüsse dienten, und die von der Aehnlichkeit mit einem lebenden Löwenkopfe weit entfernt sind. Sie sind architektonisirt, jedoch in voller Freiheit und ohne eine Spur jenes Bannes architektonisirender Phantasie, unter dem die gesammte Kunst Aegyptens liegt. Ihre Züge sind, wie der in Fig. 10 abgebildete Löwenkopf vom Parthenon zeigt, strenge und starr, gleichsam versteinert, die Haare in Ringe und Blätter regelmäßig geordnet, ebenso Maul und Nüstern schematisirt, der Rachen weit geöffnet, um dem ausströmenden Wasser freien Durchfluß zu gewähren, die Zunge tüllenartig vorgestreckt, um dem Wasser eine Richtung vom Gebäude hinweg zu geben. Diese große Vollendung und Schönheit des griechischen Löwenkopfes wird um so augenfälliger, wenn man einen der zahlreichen Wasserausgüsse von mittelalterlichen Kirchen, wie z. B. einen vom Kölner Dom (Fig. 11), daneben betrachtet. Hier tritt bei einem entschiedenen Zuge zur Naturwirklichkeit eine große Neigung zum Fratzenhaften und Koboldartigen, zum Phantastischen und Willkürlichen hervor, so daß dieser Wasserausguß am Ende mehr eine Karrikatur der menschlichen Gestalt als ein wahrhaft künstlerisch gestaltetes Bauglied ist. Denn von einem Bewußtsein des künstlerischen Wesens dieses Gliedes ist hier nichts zu entdecken. Man bemerkt nur, völlig unvermittelt neben einander hergehend,

den Sinn für Naturwirklichkeit und eine ungebildete Phantastik. Ein solcher Standpunkt ist weit entfernt von der Möglichkeit, Kunstwerke von reiner und wahrer Schönheit hervorzubringen. Eine Versöhnung von

Fig. 10.

Fig. 11.

Natur und Kunst ist nicht erreicht, das Prinzip der Beziehung beider zu einander schwer verletzt.

Naturnachahmung i. d. Bildhauerei.

In der Bildnerei, deren Beruf es war, Gestalten zu bilden, kommt es darauf an, den Organismus von lebenden Gestalten, also den Bau

des Körpers und der Glieder zu erkennen. Zusammenhang des Ganzen und Bestimmung jedes einzelnen Theiles müssen dem Bildhauer durchaus geläufig sein, er muß also die Wissenschaft der **Anatomie** zu seiner Ausbildung heranziehen. Aber diese im gewöhnlichen, ärztlichen Sinne verstanden, geht einestheils zu weit, da sie das Gesunde nur kennen lehrt, um das Kranke von ihm zu unterscheiden und womöglich zu heilen; anderntheils giebt sie nicht genug, da es ihr nicht auf das Verständniß der äußern Erscheinungsform im Zusammenhange mit dem innern Bau derselben ankommt. Dies letztere ist aber für den Künstler das Wichtigste, denn er will ja nicht die zerlegte Leiche oder deren Theile darstellen, sondern das Lebende in seiner äußern Erscheinung, und hierzu bedarf er eben einer, von der medizinischen abweichenden Auffassung der Anatomie. Diese **künstlerische** oder plastische Anatomie im weiteren Umfange hat die Beziehungen zu erkennen, in denen die äußere Form zu ihrem Bau und Wesen steht, d. h. die Zweckmäßigkeit jedes einzelnen Körpertheiles an sich und die Harmonie des Zusammenwirkens aller zu einem Ganzen, dessen Aeußeres wiederum dem innern Organismus auf das unbedingt Zweckmäßigste entspricht, — ferner die Gesetze der Lagen, Bewegungen und Stellungen des Körpers unter den verschiedensten Verhältnissen und endlich die Wirkungen der Seelenzustände auf die äußere Erscheinungsform. Sie umfaßt also außer der eigentlichen Anatomie, der Zergliederung des menschlichen Körpers und der Lehre von dessen Bau, auch beträchtliche und wichtige Stücke aus den physiologischen und physiognomischen Gebieten. Aus diesen Studien lernt der Künstler den menschlichen Organismus, sowie die bestimmte Form der Erscheinung desselben unter bestimmten äußeren und inneren Bedingungen kennen, namentlich auch die Anspannung der Muskeln, das Hervortreten der Adern, die Wendungen und Einziehungen des Körpers u. s. w. verstehen. Und er kann nun frei über diese Kenntnisse bei Hervorbringung von Kunstwerken verfügen. Der kluge Sinn der Alten ist gerade in dieser Hinsicht staunenswerth: das Spiel der Muskeln am Vatikanischen Herkulestorso ist seit Winckelmann ein Ideal für jeden, nach Naturwahrheit und Schönheit strebenden Künstler geworden; das tiefe Verständniß von Natur und Kunst, welches in den Schmerz-durchschütterten Körpern der Laokoongruppe sich zeigt, ist wohl selbst von Michelangelo, dem großen Meister der plastischen Anatomie, nicht erreicht worden. Die Absicht der Alten war eben die, selbst der Leiden höchsten Grad ausdrücken zu können, und dabei doch das schöne Maß einzuhalten. Der Zusammenklang von Naturwahrheit und Schönheit, die Milderung des in Wirklichkeit Grauenvollen zum Tragischen, die Hebung des Alltäglichen in das Bedeutende ist vor Allem der

Die künstler. Anatomie.

Kunst des Bildhauers zugewiesen; und nicht die Aufgabe der Kunst ist es, lediglich naturwahre Dinge zu formen, Dinge, bei deren Hervorbringung der Mensch nur Nachmacher sein kann. Es war daher eine Verirrung, als z. B., älteren malerischen Darstellungen nach der Legende folgend, Marco Agrate im 16. Jahrhundert eine Statue des geschundenen h. Bartholomäus anfertigte, und als dieses hautlose Scheusal, welches jetzt noch im Dome zu Mailand steht, von den Zeitgenossen für ein, an Geist und Kunst großes Werk gehalten wurde. Die künstlerische Anatomie ist hier zu einer medizinischen geworden; die Anatomie ist aber nur eine Hülfswissenschaft für die Kunst, und sie darf nie den Zweck der Kunst, die Schönheit, vereiteln.

Wenn die künstlerische Anatomie in diesem, als Beispiel hier angeführten Werke die ihr gemessenen Grenzen völlig durchbrochen hat, so wären andrerseits sehr zahlreiche Beispiele anzuführen, welche lehren, wie sehr eine, nicht genügend verständnißvolle Beachtung derselben der Schönheit schadet. Denn eine Anschwellung von Muskeln, wo keine Muskeln sind, ist unwahr und unmöglich, und das Kunstwerk soll sich von unwahren Unmöglichkeiten frei halten; sie stehen mit der Schönheit durchaus in Widerstreit. Von zu langen oder zu kurzen Gliedmaßen und dergleichen mehr wollen wir schweigen, da derartige Fehler allzu oft vorkommen, wir wollen hier nur noch eines besonders merkwürdigen Beispieles gedenken. Wir meinen den „Theseus im Kampfe mit dem Centauren" von Canova. Theseus hat den Centauren mit der Hand fest am Halse gepackt, so daß der Blutlauf an dieser Stelle eingeengt ist. Es hätte deshalb, wie Jeder durch Versuche an sich selbst leicht erkennen kann, die Drosselvene oberhalb der Hand anschwellen müssen; bei Canova aber ist sie unterhalb der Hand angeschwollen. Canova kannte also das Adersystem an dieser Stelle nicht genügend, und er belastete in Folge dessen sein Werk mit einem Fehler. Von jenen Fällen jedoch, wo die Kunst berechtigt und verpflichtet ist, von der Wahrheit der Natur absichtlich abzuweichen, ohne den Schein dieser Wahrheit aufzugeben, werden wir noch zu reden haben.

Zur Geschichte derselben.

Eine so schwierige und verwickelte Wissenschaft, wie die künstlerische Anatomie, ist naturgemäß das Werk einer langen Zeit; sie hat eine Geschichte. Obgleich sie bereits im Alterthume so entwickelt war, daß an ihrer Hand so richtige und dabei so schöne Bildwerke entstehen konnten, entbehrte sie doch insofern des sichern wissenschaftlichen Bodens, als man die gesammten Studien nur an unverletzten menschlichen Körpern und Leichnamen, sowie an zerlegten Thieren machen konnte. Eine anatomische Zerlegung des menschlichen Körpers fand nicht statt. Dies beweisen schrift-

liche Ueberlieferungen, sowie ein paar anatomische Marmorwerke im Vatikanischen Museum, die offenbar die Bestimmung hatten, als Studium für Aerzte, als Lehrapparat für angehende Mediziner zu dienen, deren innere Organe aber den Organen von Affen nachgebildet sind; man hatte also offenbar keine sichere Kenntniß vom innern Bau des menschlichen Körpers, und konnte sich solche auch nicht verschaffen, da man nicht zu Sectionen menschlicher Leichen schritt. Die Verhältnisse aber des menschlichen Körpers, nach den Theilen und Gliedern seiner äußern Erscheinungen, ergründete man tief, und Polyklet, der Zeitgenosse des Phidias, brachte diese Erfahrungen in ein, von allen späteren Künstlern der alten Welt beachtetes System. Daß während des Mittelalters eine wesentliche Förderung auf diesem Gebiete nicht stattfand, erklärt der im Allgemeinen vorhandene Mangel wahrhaft wissenschaftlicher Erforschung der Natur. Aber mit dem Aufleben der alten Welt lebten auch die streng wissenschaftlichen Neigungen auf, und ihnen folgend ging man nun auch an die künstlerische Verwerthung von den anatomischen Kenntnissen, welche man aus den nunmehr ausgeführten Sectionen schöpfte. Antonio Pollajuolo (um 1475) war nach Vasari der erste, welcher aus den Studien am zerlegten Leichname Vortheil für seine Kunst zog, und ihm folgten dann mit dem glänzendsten Erfolge, auf Grund sehr eingehender und tiefer Studien, vornehmlich Leonardo da Vinci und Michelangelo. Seit dieser Zeit wurde das Studium der Anatomie zu künstlerischen Zwecken ganz allgemein, und die besondere Disciplin der künstlerischen Anatomie bildete sich nach und nach aus.

Aufgabe derselben.

Das letzte Ziel und die höchste Aufgabe der künstlerischen Anatomie wird die Aufstellung der Schönheitsgesetze des Körpers und seiner Theile nach allen Richtungen, soweit dieselben sich wissenschaftlich feststellen lassen, sein müssen. Durch die Kenntniß dieser Gesetze wird der bildende Künstler unabhängig von seinem unmittelbaren einzelnen Vorbilde und befähigt, Gestalten zu bilden, die frei von Zufälligkeiten und Besonderheiten den Forderungen eben dieser allgemeinen Gesetze genügen. Diese Erhebung der künstlerisch geschaffenen Gestalt über die unmittelbare Wirklichkeit, ohne doch die Gesetze strenger Naturwahrheit zu verletzen, sucht gewissermaßen, gegenüber der Mannigfaltigkeit der einzelnen Vorbilder, das aus diesen abgeleitete Normale; sie erstrebt also ein Ideal, in dem alles Zufällige des Einzellebens beseitigt, alles Nebensächliche zurückgedrängt, aber das Hauptsächliche und Wesentliche mit Nachdruck betont ist. So entstehen in der Plastik Formen, welche gleichsam mit dem Steine, in dem sie zur Anschauung kommen, versteinert zu sein scheinen, in denen aber doch die Fülle wärmsten Gefühles und wahrsten Lebens ruht. Derjenige Künstler aber,

welcher versuchen wollte, ohne volle Beachtung jener Gesetze ideale Formen und Gestalten zu bilden, würde nur durch blinden Zufall das Richtige treffen, gemeinhin aber nur Fehlern und Unwahrheiten in seiner Arbeit anheim fallen. Das Idealisiren ist an die Gesetze natürlicher Organisation gebunden, auf sie gegründet, und es soll, statt sie zu verletzen, sie vielmehr in verklärter Erscheinung zur Anschauung bringen. Indem der Künstler solche Idealgestalt, welche in Wirklichkeit nicht vorhanden ist, auf Grund der, aus den Beobachtungen einer großen Menge einzelner Individuen abgeleiteten Gesetze erreicht, tritt er auch hier in der Nachahmung der Natur als ein selbständiges, vernunftbegabtes Wesen auf. Durch die bloße Kenntniß und Anwendung dieser Gesetze allein entsteht aber noch kein Kunstwerk, vielmehr muß vor allem der künstlerische Gedanke, entsprossen in der Seele des Künstlers, dem Gelernten Leben verleihen und die Form durchgeistigen. Deshalb ist für den Künstler noch unendlich viel Eigenes hinzuzuthun, und selbst die Naturnachahmung wird zu einer freien That seines Geistes. (Vgl. im folgenden Abschnitt S. 104 u. ff.: „Proportionalität der menschlichen Gestalt.")

Naturnachahmung i. d. Malerei.

Die künstlerische Anatomie ist auch für den Maler von derselben Wichtigkeit wie für den Bildhauer, allein da er weder Gestalten noch andere Gegenstände körperlich bildet, muß noch etwas Anderes hinzukommen, durch welches er befähigt wird, auf seiner Darstellungsfläche die Gegenstände erscheinen zu lassen, wie sie in der Natur sich dem Auge zeigen. Die Gesetze, nach welchen sich die Dinge unsern Augen darstellen, lehrt die Perspective; sie setzt den Maler in den Stand, auf der Fläche den Schein der Wirklichkeit zu erreichen. Die Verkleinerungen, Verkürzungen, Verjüngungen und so weiter, welche er zeichnet, sind nur Schein, aber sie lassen uns eben die gezeichneten Dinge so erscheinen, wie wir sie, wenn sie wirklich wären, von einem bestimmten Punkte aus sehen würden. Jedoch ist hierbei zu beachten, daß wir in Wirklichkeit Alles mit zwei Augen also von zwei Punkten aus (stereoskopisch) sehen, daß aber die perspectivische Zeichnung immer nur als von einem bestimmten Punkte, dem Augenpunkte, aus gesehen auszuführen ist. In dieser Bedingung ist der Malerei von vornherein eine unverrückbare Grenze gegen die bloße Naturnachmachung gezogen, und eine unzweideutige Weisung auf wahrhaft künstlerische Wege gegeben. Die Wissenschaft der Perspective gründet sich auf mathematische Thatsachen und Verhältnisse, die bei der Baukunst ja auch so wesentlich bestimmend mitwirken, und die ebenfalls bei den Schönheitsgesetzen der künstlerischen Anatomie, wo die Zahl eine Hauptrolle spielt, sich geltend machen, so daß, wenn man sich in diese Verhältnisse vertieft und ihre Beziehungen zum Kunstwerke in ihrer ganzen Bedeutung auffaßt,

Perspective.

man dem Verständniß der geheimnißvoll dunklen Lehre der Pythagoräer näher kommt, die da sagten: „Das Wesen aller Dinge ist die Zahl; sie wandert aus dem Reiche der Sinnlichkeit in das Element des Uebersinnlichen.“ Aristoteles führt in seiner Metaphysik, die pythagoräischen Ansichten einschränkend, weiter an, daß in den Zahlen Harmonie sei, daß aber die Pythagoräer geirrt, wenn sie Alles auf Zahlenharmonie zurückgeführt. Ebensowenig ist im Kunstwerke lediglich Zahlenharmonie zu erkennen, obwohl schon ein geringer Verstoß gegen die Bedingungen der, in Zahlen und Linien ausgedrückten allgemeinen Gesetze hinreichen würde, die reine Vollendung des Kunstwerkes zu verkümmern. Ein selbst kleiner Fehler gegen die Perspective in einer Zeichnung, ein zu großer oder zu kleiner Körpertheil an einer Bildsäule, eine unmögliche Bewegung u. dgl. verletzen oft so, daß selbst eine große Schönheit in allem Uebrigen nicht mit dieser Gesetzwidrigkeit versöhnen kann. Das Geistige im Kunstwerk durchdringt aber alle auf diesen Gesetzen beruhenden Formen, und entfernt dasselbe dadurch ebenso von aller einseitigen Zahlenharmonie, als die Harmonie in der Natur nicht einzig Zahlenharmonie ist.

Licht, Schatten, Farbe.

Außer der gewissenhaften Beachtung der Perspective hat die Malerei ihre Aufmerksamkeit den Eigenschaften und Verhältnissen von Licht und Schatten, sowie denen der Farbe in der Natur zuzuwenden. Die Schattengebung beruht auf geometrischen, die Farbenstimmung auf mathemathisch-optischen Thatsachen und Gesetzen, doch bleibt für die künstlerische Verwerthung derselben dem malerischen Gefühl der weiteste Spielraum offen. Auch die Erkenntniß der Luftperspective hat eine wissenschaftliche Grundlage, aber ihre Einführung in ein Gemälde erfordert doch ganz vorzugsweise eine feine Empfindung und eine wohlgeübte Hand. (Vgl. 8 Abschnitt C.) Wie in der Perspective die Naturnachahmung nicht knechtig sein konnte, so soll sie auch in Hinsicht von Licht, Schatten und Farbe ihre Selbständigkeit bezeugen, wenn auch hier die Unmöglichkeit einer Nachahmung bis zu bloßer Naturwirklichkeit sich nicht mathematisch nachweisen läßt wie dort. Aber beweisen läßt sich durch augenfällige Thatsachen, daß das hellste Licht eines Gemäldes Nichts ist gegen das Licht der Sonne, in dem die Natur erscheint. Und Vasari wollte den Verstand fast verlieren, als es ihm nicht gelang, auf einem Bildnisse des Herzog Alessandro Medici den Glanz von dessen Waffenstücken zu erreichen. Der Maler muß deshalb auf den innern Sinn der Licht- und Farbenverhältnisse in der Natur eingehen, und bei Festhaltung dieses innern Sinnes und Wesens gleiche oder ähnliche Wirkungen wie die Natur mit andern Mitteln, mit den Mitteln seiner Kunst — bei entschiedener Ablehnung alles äußerlichen Nachpinselns — zu erreichen suchen.

Nähere Ausführungen über Perspective, über Licht und Schatten, sowie über die Farbe werden wir unten im achten Abschnitt (C. Malerei) zu machen haben.

Prinzip der Naturnachahmung in der Bildnerei und Malerei.

Als **Prinzip** geht durch die ganze künstlerische Naturnachahmung der Bildnerei und Malerei das **bewußte Erkennen der natürlichen Organismen mit den Gesetzen ihrer Bildungen und Erscheinungsweisen**, so daß der Künstler, fern von dem Aeußerlichen mechanischer Wiederholung, selbständig schaffend verfahren kann. Nicht einen Eindruck, täuschend, daß man glaubt die wirkliche Natur zu sehen, soll das Kunstwerk hervorbringen, sondern es soll als ein eigenes Wesen auftreten, das zwar aus der Natur die Formen und Gesetze seiner äußeren Erscheinung gewonnen, aber seinen innern Gehalt, gleichsam seine Seele aus der Phantasie des Künstlers empfangen hat. Dieser aber soll seinerseits in seinem Schaffen wiederum mit derselben unbedingten Nothwendigkeit und Gesetzlichkeit verfahren, mit der die Natur selbst oder deren Schöpfer zu Werke gegangen ist und geht. Ein Abbild der „heiligen, ewig schaffenden Urkraft der Welt, die alle Dinge aus sich selbst erzeugt und werkthätig hervorbringt" (Schelling), soll die Kunst sein, selbst eine Schöpferin, die zwar aus sich nicht das Weltall erzeugt, aber dennoch in jedem ihrer Werke eine eigene kleine Welt schafft, deren Wesenheit dem Scheine nach auf denselben Bedingungen und Gesetzen ruht, die das Weltall im Ganzen und Einzelnen tragen, halten und beherrschen. Wie die Natur leise und heimlich webt, wirkt und schafft, wie sie nicht gesehen werden will und keine Absicht hat, so muß auch der Künstler, indem er die Tiefen des Naturgeistes mit seiner ganzen Empfindung faßt, schaffen und arbeiten. Und dabei ist er keinesweges ängstlich an die Formen in der Natur gebunden, er kann vereinigen, was in ihr getrennt ist (z. B. geflügelte Gestalten, Centauren, Greife, Sphynxe u. s. w.) und er kann trennen, was in ihr zusammengehörig ist (z. B. die sog. Cherubim), wenn er nur solche Vereinigung und solche Trennung seinen künstlerischen Gedanken gemäß, in Uebereinstimmung mit den Gesetzen menschlicher Vernunft, für möglich hält. Menschengestalten mit Flügeln sind anatomische Unmöglichkeiten, und doch kann die Vernunft nichts gegen den Gedanken der Künstler aller Zeiten einwenden, daß solche Gestalten, denen zu den menschlichen Eigenschaften noch die Organe zum Fluge durch die Lüfte gegeben sind, als Bilder höherer Organisationen, als Bilder von Göttern und Engeln hingestellt werden. Nicht die naturgemäße Gesetzlichkeit, sondern die vernunftgemäße Möglichkeit ist da die entscheidende Richterin, und auch hierin ist wieder einer jener Grenzsteine bezeichnet, welche die Gebiete der Natur und der Kunst scheiden. Es kann nicht genug die

gewissenhafteste und treueste Beachtung der Natur betont werden, nicht genug die wissenschaftliche Erkenntniß der natürlichen Wesenheiten und die bewußte Ausübung und Anwendung des also Erkannten bei dem Schaffen und Darstellen eines Kunstwerkes. Aber diese Ausübung soll nicht knechtisch sein, sondern frei und selbständig. Sie soll allgemeine Gesetze im besonderen Falle verwirklichen, und so wird selbst der Ausübende durch die Art, wie er diese allgemeinen Gesetze auffaßt, in der Anwendung auf den besonderen Fall etwas bekunden können, was ihm persönlich angehört, — wozu dann noch der künstlerische Gedanke tritt, den er der Arbeit seiner Hände einhaucht, und der diese Arbeit zu einer geistigen That erhebt. Durch bloße Natürlichkeit und natürliche Richtigkeit wird ein Werk von menschlicher Hand noch nicht eine Arbeit der Kunst, wenn nicht zugleich etwas Seelisches dasselbe mit den Zeichen höheren Daseins adelt. Göthe drückt den, hier in Frage kommenden Grundsatz klar und deutlich aus: „Die höchste Aufgabe einer jeden Kunst ist, durch den Schein die Täuschung einer höheren Wirklichkeit zu geben. Ein falsches Bestreben aber ist, den Schein so lange zu verwirklichen, bis endlich nur ein gemeines Wirkliche übrig bleibt.“ Und Schiller sagt geradezu:

„Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen,
Und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen.“

Schinkel äußert denselben Gedanken in folgenden bestimmten Worten: „Nur was die Phantasie anregt, soll in der Kunst aufgenommen werden: das Hinwirken auf eine gemeine Täuschung der Sinne ist ein der Kunst unwürdiges Bestreben.“ Ja, Alfred Rethel, um die Sache recht handgreiflich zu machen, stellt das „wahrhaft Göttliche der Kunst“ jenem Irrthum gegenüber, der unter Kunst nichts „Höheres versteht, als einen Häring mit Zwiebel zum Greifen wahr zu malen.“ Auch Heine wollen wir, damit Stimmen aus verschiedenen Lagern die Wahrheit bekräftigen, in einer treffenden Bemerkung sprechen lassen; mit Bezug auf Leopold Robert's „Römischen Schnitter“ sagt er: „Doch der Maler hat nicht, in der dumm ehrlichen Weise mancher seiner Collegen, die Natur nachgepinselt und die Gesichter diplomatisch genau abgeschrieben, sondern er hat die Gestalten, die ihm die Natur geliefert, erst in sein Gemüth aufgenommen; und wie die Seelen im Fegefeuer, die dort nicht ihre Individualität, sondern ihre irdischen Schlacken einbüßen, ehe sie seelig hinauf steigen in den Himmel, so wurden jene Gestalten in der glühenden Flammentiefe des Künstlergemüthes so fegfeurig gereinigt und geläutert, daß sie verklärt emporstiegen in den Himmel der Kunst, wo ebenfalls ewiges Leben und ewige Schönheit herrscht.“ —

Prinzip des Naturstudiums.

Bei diesem Verhältniß von Kunst und Natur zu einander muß es begreiflicher Weise mit dem Studium der Natur eine besondere Bewandtniß

haben, über welche man nur zur Klarheit wird gelangen können, wenn man die Uebungen, welche auf die Erkenntniß der Natur und die allgemeine Erklärung der Formen abzielen, scharf trennt von denjenigen, welche als Hülfsmittel zur Ausführung eines bestimmten Kunstwerkes anerkannt werden müssen. Bei beiden Uebungen ist zwar das Verhalten des Künstlers der Natur gegenüber dasselbe, aber bei den letzteren kommt die Frage über die Prinzipien in Betracht, nach denen diese Uebungen, als Hülfsmittel, nun im Kunstwerke selbst Verwendung finden können. Sagen wir zunächst im Allgemeinen vorweg: Alles Studium der Natur als Uebung im weitesten Sinne muß eine möglichst treue und wahre Copie des Wirklichen sein, es muß dies Wirkliche in seiner Wesenheit möglichst erschöpfen, aber auch nichts hinzuthun, was an ihm nicht unmittelbar wahrgenommen werden kann; nur durch dieses treue, hingebende und unbefangene Eingehen auf die Natur wird man sie wahrhaft verstehen lernen. Die Hauptgegenstände solchen Studiums bilden die menschliche Gestalt, deren Bekleidung, d. h. hauptsächlich die Gewandung und die landschaftliche Natur.

Studium der menschlichen Gestalt.

Die menschliche Gestalt, wenn sie vom Künstler zum Zwecke des Studiums in eine bestimmte Haltung oder Lage gebracht wird, heißt Act, die betreffende Person, welche Act steht, heißt Modell; ist sie in aufrechter Stellung, so ruht sie auf dem einen Beine, dem Standbeine, während das andre Bein, das Spielbein, nur unterstützt. Diese letzteren Bezeichnungen gehen natürlich auch auf die Kunstwerke über. Beim Erlernen der Kunst wird eine gewisse Reihe von Acten bevorzugt, deren Zeichnung für die Schüler besonders lehrreich ist, und es versteht sich von selbst, daß ein solcher Unterricht um so lehrreicher sein kann, je mehr Schulmodelle zu seiner Verfügung stehen, je gesunder, frischer und schöner diese Modelle sind. In der Regel werden die Actzeichnungen in mäßiger Größe, auf einem Folioblatte etwa, ausgeführt, und zwar, je nach der künstlerischen Richtung des Lehrers, in Umriß oder sauberer Bleistiftschraffirung, oder in Kreide mit Betonung der Licht- und Schattenwirkungen. Als sehr nützlich hat es sich erwiesen, ganze Acte, die nach dem Modell gezeichnet wurden, nachher noch einmal ohne Modell aus dem Kopf zu wiederholen. — Die Acte zu bestimmten Zwecken stellt sich der ausführende Künstler selbst im Hinblick auf die Haltung, welche die bezügliche Figur seines Werkes im Entwurfe hat. Dabei treten Schwierigkeiten auf, wenn diese Figur z. B. nicht sitzt, liegt oder steht, sondern stürzt oder schwebt; dann muß sich der Künstler so zu helfen suchen, daß er den betreffenden Act entweder, wenn etwa die Figur mit dem Kopfe nach unten stürzt, aufrecht stellt und das Studium dann umgekehrt zur Benutzung anwendet, oder daß er liegende Stellungen zu Hülfe nimmt, oder endlich, daß

er vom Modell ein und dieselbe Bewegung oft wiederholen läßt, und dieselbe sorgsam beobachtet. Dieses letztere Verfahren gewinnt ganz besonders den Thiermodellen gegenüber, denen man nicht bestimmte Weisungen wie dem menschlichen Modelle geben kann, an Bedeutung, und es feiert seine Triumphe da, wo Thiere in sehr heftigen Bewegungen, wie laufend, springend oder kämpfend, dargestellt werden. Hier kann man keine Modelle mehr haben, man muß die Natur in dieser heftigen Bewegung belauschen, und so Wesen und innern Zusammenhang dieser Bewegung völlig verstehen lernen.

Studium der Gewandung u. s. w.

Ganz ähnlich wird beim Studium der Gewandungen verfahren. Man benutzt da den s. g. Gliedermann, eine hölzerne Figur mit beweglichen Gelenken, über welche man die Gewänder legt. Für Unterrichtszwecke ist dieser Gliedermann in der Regel lebensgroß, für die Studienzwecke selbständiger Künstler wird gewöhnlich eine kleine Figur, kaum 1/2 Meter hoch, vorgezogen; solcher Gliedermann heißt Männchen oder französirt mannequin, vom altholländischen mannekin, dem niederdeutschen manneken oder männeken; die Italiener nennen ihn mannechino. Als Erfinder desselben wird von Vasari der große Florentiner Maler Fra Bartolomeo (etwa um das Jahr 1500) genannt, nachdem man bis dahin zum Legen der Gewänder Figürchen aus Thon oder Gyps benutzt hatte. Schwebende und fliegende Gewänder, welche am Gliedermann nicht gelegt werden können, legen sich verschiedene Maler horizontal auf dem Fußboden zurecht, andere beobachten die Erscheinungen bewegter Gewänder an fliegenden Fahnen, wehenden Tüchern u. dgl. mehr.

Anderweitige Studien.

Dasselbe Prinzip kommt beim Studium der landschaftlichen Natur zur Geltung, wie überhaupt bei allem Studium unmittelbar nach der Wirklichkeit. — Was jedoch das herkömmliche Studium nach der Antike betrifft, so gehört dieses zur künstlerischen Erziehung und Ausbildung, kommt aber bei selbständigen künstlerischen Hervorbringungen nicht unmittelbar in Betracht.

Das lebende Modell u. das Kunstwerk.

Wir kommen jetzt zur Erörterung jener oben erwähnten Prinzipien, nach denen Naturstudien, insofern sie Hülfsmittel zur Ausführung eines Kunstwerkes sind, hierbei zur Verwendung kommen, und wir werden suchen, dieselben möglichst im alleinigen Hinblick auf die Benutzung des lebenden Modelles darzulegen.

Das lebende Modell soll dem Künstler nicht ein Vorbild sein, das er sich mehr oder weniger geschmackvoll zurechtsetzt, und dann copirt, es soll ihm bei der Ausführung nur die Gewißheit geben, daß das von ihm Entworfene auch naturgemäß wahr in Haltung und Bewegung sei, es soll das Bild seiner Phantasie unterstützen, soll gleichsam der Probir-

stein sein, daß der von ihm als Künstler dem Scheine nach geschaffene Organismus, wenn er plötzlich wirklich würde, lebensfähig wäre. Weiter soll das lebende Modell nichts sein; und jene Anekdote, die von Guido Reni erzählt wird, bezeichnet den Werth desselben ganz treffend. Die Neider dieses Künstlers, so heißt es nämlich, hätten mit schmollenden Blicken die regelmäßigen Gestalten und Gesichtstypen auf dessen Bildern betrachtet, und da sie selbst immer nur ihre lebenden Modelle zu copiren im Stande gewesen, hätten sie angenommen, Guido halte ein besonders schönes Modell verborgen; sie seien daher zu ihm gegangen und hätten ihn deswegen mit Worten in die Enge zu treiben versucht, er aber habe einen gewöhnlichen Menschen von der Straße herauf gerufen und nach demselben eine in Bewegung und Ausdruck vorzügliche Gestalt gezeichnet, so daß die andern eingesehen, nicht das Modell, sondern das Talent des Künstlers sei der Grund für die Schönheit des Werkes. Ein copirtes Modell, besonders in Stellungen, in denen man es wegen übermäßiger Anstrengung der Muskeln nur kurze Zeit aushalten kann, wird den vollen Schein wahren Lebens, wirklicher und natürlicher Bewegung schwerlich erreichen; es wird gewiß immer mehr oder weniger unfrei, gezwungen und steif aussehen. Aber selbst angenommen, die Stellungen aller Figuren eines bedeutenderen Gemäldes ließen sich vom Modell glücklich ausführen und danach copiren: wie soll Typus und Ausdruck der Köpfe bestimmt werden? Sehr unwahrscheinlich wäre es wohl, für ein tiefer angelegtes Werk, besonders von idealer Gestaltung, die Gesichtsbildungen, die Charaktere und Stimmungen unmittelbar aus der Wirklichkeit übertragen zu können, auch mag es wohl Niemand geben, der da meint, daß die Köpfe der Figuren in Rafael's „Disputa“ oder „Schule von Athen“ auf der Straße aufgelesen seien. Im Gegentheil, Rafael selbst erklärte, daß er, bei dem Mangel schöner Modelle und der Schwierigkeit, jedesmal das beste auszuwählen, „sich einer gewissen Vorstellung bediente, die in seiner Einbildungskraft entstand.“ Jedoch nicht alle Künstler dachten und denken so. Manche müssen nothwendig Das, was sie darstellen sollen, erst in voller Wirklichkeit sehen; namentlich im vorigen Jahrhundert war es bei den Malern allgemein üblich, so zu verfahren. Als Tischbein (Johann Heinrich Wilhelm der jüngere) 1787 zu Rom das bekannte Bildniß Göthe's, liegend in ganzer Figur, malte, hatte er sich, wie Göthe selbst berichtet, „durch einen fertigen Bildhauer ein kleines Modell von Thon machen lassen, welches gar zierlich mit einem Mantel drapirt worden war,“ und nach diesem Vorbilde malte er. Noch knechtischer trieben es andere. Eine Schilderung, die Josef Koch, der bedeutende Landschaftsmaler, 1810 schrieb, eröffnet uns einen vollständigen Einblick in diese Irrthümer. „Die meisten Maler bedienen sich,

selbst zu den elendesten Beiwerken, den Waffen, Stühlen, Tischen, Bänken der Natur. Tischler und andere Handwerker müssen hierzu die Modelle machen; diese Modelle werden bemalt, vergoldet, so daß die sklavische Copie danach oft höchst natürlich wird, wie wenn dies die Hauptsache wäre. Hat ein solcher Maler seine Skizze entworfen, alsdann läßt er alle seine Figuren modelliren; hierauf werden diese Puppen mit den Gewändern drapirt und in einen Kasten, der durch ein Loch von oben erhellt wird, in die Reihe gestellt, wie die Composition solche anordnet. Kein Finger, keine Zehe wurde ohne Modell gemacht; daher zeichnen die meisten dieser Maler richtig und oft richtiger als geistreiche Künstler; in den einzelnen Theilen sieht man Natürlichkeit, aber das Ganze ist naturwidrig, weil es nicht durch den Geist der Kunst belebt ist." So Koch. Und hiermit stimmt es ganz überein, wenn Diderot „für die akademischen Gestalten, Haltungen, Stellungen und Handlungen in den Gemälden seiner Zeit, welche einem Menschen von Geschmack tödtlich mißfallen, das ewige Studium des Schulmodelles verantwortlich macht." Man sieht hiernach leicht ein, daß die natürliche Richtigkeit im Einzelnen noch keineswegs die Naturwahrheit des Kunstwerkes im Ganzen ausmacht; und man begreift, daß ein so willensstarker Künstler wie Carstens, durch das mechanische und knechtische Verfahren seiner Zeitgenossen angewidert, aus Grundsatz überhaupt auf die Benutzung des Modelles verzichtete. Er begab sich hierdurch allerdings auch der Vortheile, welche die berechtigte Benutzung dieses und ähnlicher Hülfsmittel gewährt, und leider nicht ohne Nachtheil für seine Kunst. Das Wahre liegt, wie so oft, auch hier in der Mitte. Wir führen, um dieses Wahre durch die Stimme eines hervorragenden Künstlers zu bezeugen, einige Zeilen an, welche im Jahre 1803 von Rom aus der treffliche Gottlieb Schick, als er sein Bild „Saul und David" malte, an Dannecker in Stuttgart schrieb: „Modelle hatte ich noch nicht, so lange ich hier bin; ich male Alles aus meiner Phantasie und befinde mich unendlich besser dabei. Wenn ich nach der Natur male, so denke ich nur an das Stück Fleisch, das ich eben in diesem Augenblick nachmale, und nicht an den Charakter des Menschen, den ich darstellen will. Bei dieser Manier geht vielleicht ein wenig Individualität zu Grunde, auf der andern Seite gewinne ich mehr Ideal und weit mehr Gefühl. Ich will mir ein Modell kommen lassen, bloß um das Ganze der Figur zu zeichnen, die Möglichkeit der Bewegung und den Platz der Muskeln und Knochen zu sehen, im Uebrigen muß ich die Schönheit nach Beschaffenheit des Charakters, den die Figur ausdrücken soll, die Natürlichkeit der Bewegung, die keinem Modell möglich ist, und die Grazie derselben ganz selbst hinzuthun." Man wird bemerken, daß Schick's Verfahren im Prinzip mit

der oben angeführten Aeußerung Rafael's übereinstimmt, und wird in dieser Uebereinstimmung einen gewichtigen Bestimmungsgrund für den Werth des Prinzips anerkennen müssen. Auch von Seite der Erfahrung wird dies Prinzip insofern wesentlich gestützt, als die Kunst häufig gezwungen ist, damit ihre Gestalten naturwahr seien, von der Richtigkeit der Natur absichtlich und mit Vorbedacht abzuweichen.

Abweichungen von der Natur.

Eine bewußte Abweichung der Verhältnisse und Formen im Kunstwerke von der Richtigkeit der Natur kann immer nur den Sinn haben, auf solche Weise erst recht den Schein voller Naturwahrheit unter den, im Kunstwerke selbst gegebenen Bedingungen zu erreichen. Einige Beispiele werden hierüber am leichtesten aufklären. Beim Vatikanischen Apoll sind die Hüften unter dem richtigen Proportionalmaß schlank gehalten, um den Gott recht jugendlich erscheinen zu lassen, und der Kopf steht nicht mathematisch in der Mitte zwischen den Schultern, um dennoch, da die Stellung der Schultern verschieden ist, als in deren Mitte stehend zu erscheinen. Aus demselben Grunde sind die Oberschenkel des Laokoon in der Vatikanischen Gruppe nicht gleich lang. Um einen ungewöhnlich bedeutenden geistigen Ausdruck zu erreichen, hat Rafael die Augen seiner Madonna Sixtina über das richtige Maß der Natur hinaus groß gemacht. Und aus neuerer Zeit ist der Fall bekannt, daß ein Bildhauer am Gypsmodelle eines kolossalen Reiterbildes den, nach den Proportionalgesetzen richtig abgemessenen Hals erheblich verkürzen mußte, weil er, von unten gesehen, viel zu lang aussah. Sitzende Figuren macht man im unteren Theile größer als die Natur, da sie sonst unter Umständen allzu leicht unpassende Erinnerungen anregen, wovon man sich unter andern an zwei Denkmälern, deren Verfertiger diese Wahrheit nicht beachteten, überzeugen kann: Hahnemann in Leipzig und Rossini in Pesaro. Daß die Antike die Köpfe ihrer Figuren gern etwas zu klein ausführte, ist bekannt, und daß die klassische Monumentalmalerei ihre Figuren oft schlanker als die Natur anlegt, lehrt eine aufmerksame Betrachtung solcher Werke. Ja selbst Gottfried Schadow, der strenge Verfechter natürlicher Richtigkeit, muß Angesichts so vieler ausgezeichneter Kunstwerke gestehen, daß gewisse, von ihm bezeichnete starke „Abweichungen von den Naturgesetzen nicht bloß von Stümpern ausgeübt werden, sondern von den gepriesensten lebenden Meistern der Kunst". Freilich setzt er hinzu: „Man möchte sagen, sie hätten nicht den Muth, die Wahrheit darzustellen"; aber er verfehlt hiermit gänzlich die Wahrheit des Erklärungsgrundes. Denn wozu gehört wohl mehr Muth: die Natur genau nachzuahmen, oder ihre Richtigkeit, zu Gunsten eines bewußten Zweckes, denkend anzutasten, ohne doch den Schein natürlicher Wahrheit zu erschüttern? Es liegt auf der Hand,

in welchem Falle der höhere Muth, die größere geistige Fähigkeit und die erheblichere künstlerischere Kraft vorauszusetzen ist. Aber allerdings: Eines schickt sich nicht für Alle! — und der „Stümper“ mag seine Finger nur ruhig von Unternehmungen fern halten, welche geeignet sind, den Triumph höchster künstlerischer Selbständigkeit zu besiegeln.

Aus den angeführten Beispielen ist zu entnehmen, daß die Kunst bei den Abweichungen von der Richtigkeit der Natur zwei verschiedene Zwecke verfolgt, nämlich entweder die allgemeine Schönheit der Gestalten zu erhöhen, oder in Bezug auf einen bestimmten Standort gewissen Theilen einer Gestalt, die falsch erscheinen würden, den Schein der Richtigkeit zu sichern. In ersterer Hinsicht beziehen wir uns, behufs näherer Begründung, auf das oben über das Prinzip der Naturnachahmung Gesagte (S. 77); und in letzterer Hinsicht glauben wir, im Bewußtsein der uns überhaupt bestimmenden Grundsätze, annehmen zu können, daß solches Verfahren an und für sich selbstverständlich ist. Wir wollten im Wesentlichen ja auch durch die Erwähnung der hier angeführten Thatsachen, wie gesagt, nur das dargelegte Prinzip von Seiten der Erfahrung stützen. Daß dieses Prinzip auch bei der Anordnung und Composition der Kunstwerke oftmals sich geltend macht, werden wir im nächsten Abschnitte anzudeuten haben.

Der Maßstab.

Auch der Maßstab eines Kunstwerkes übt einen bestimmenden Einfluß auf die Art und Weise aus, wie in diesem Kunstwerke die Beziehung zur Natur sich zu erkennen giebt, und es möchte wohl keiner Erläuterung bedürfen, wenn wir z. B. sagen, daß im überlebensgroßen Bildwerke jenes Prinzip möglichst rein zur Anwendung kommen sollte, daß aber ein kleines Genrebild sich unvergleichlich enger an die Zufälligkeiten des Wirklichen halten darf. Was im kleinen Maßstabe anziehend und schön erscheint, würde, in einen kolossalen Maßstab übertragen, zu viel Unbedeutendheit offenbaren, weil zu große unbelebte Stellen entstehen und das Zufällige sich zu breit machen müßte. Mit der Anwendung des kolossalen Maßstabes muß das Kunstwerk selbst innerlich wachsen, und folglich auch entsprechend in der Form Eigenschaften annehmen, die es über den Maßstab des gewöhnlichen Lebens erheben. Bedeutende Idealgestalten werden also mit einer gewissen inneren Nothwendigkeit in kolossalem Maßstabe dargestellt werden; dem inhaltlich Aermeren aber, welches sich unmittelbarer an die Wirklichkeit lehnt, wird im Allgemeinen ein kleinerer Maßstab entsprechen müssen. Die Kolosse der Dioskuren auf dem Quirinal zu Rom sind Gestalten und Wesen über alles menschliche Maß hinausgehend, die sich in kleinem Maßstabe nicht erschöpfen lassen; das reizendste Genrebild aber eines Gerhard Dow müßte, in den überlebensgroßen Maßstab übertragen, alle seine Schönheiten verlieren, und sehr inhaltslos und langweilig

erscheinen. Diese Wahrheit, daß mit dem Maßstabe auch die innere Größe und der ganze Werth einer Figur wachsen soll, erkennend, hat Michelangelo den himmlischen Gestalten im oberen Theile seines Weltgerichtes einen etwas größeren Maßstab gegeben, als den in der unteren Hälfte dargestellten Menschen.

Was die Bezeichnung des Maßstabes betrifft, so unterscheidet man: klein, unterlebensgroß, lebensgroß, überlebensgroß und kolossal. Bei Figuren von einer Haltung, welche nicht die ganze Höhe derselben zeigt, also z. B. bei sitzenden Figuren, sagt man, sie seien „im Maßstabe" so oder so hoch, d. h. sie würden, aufgerichtet, diese oder jene bestimmte Höhe haben.

Einfluß der Natur im Großen.

Von allergrößester Bedeutung für die ganze Gestaltungswelt der Kunst erweist sich der unmittelbare und unbewußte Einfluß, welchen die natürliche Umgebung des Künstlers ausübt. Bekannt ist, wie Winkelmann den Einfluß des Himmels auf die griechische Kunst auffaßte, und in der That: die Bodenbeschaffenheit, der Pflanzenwuchs, die klimatischen Verhältnisse, mit einem Worte die gesammte landschaftliche Natur eines Landes müssen unmerklich eine Einwirkung auf den Schönheitssinn des Künstlers ausüben. Aber in noch höherem Maße muß dies der Fall sein von Seiten des Volkes, unter dem er lebt, dessen Körperbildungen und Gesichtstypen er beständig sieht, dessen Tracht und Sitten ihm geläufig sind. Deshalb ist leicht einzusehen, daß der Hellene, der täglich nackte und schöne Körper erblickte, seinen Sinn für reine körperliche Schönheit aufs Höchste entwickeln konnte, — und daß bei anderen Völkern aus der gewissenhaften Beobachtung der Natur der Typus des besonderen Volkes in die Kunst überging. Wir könnten hierzu die zahlreichsten Beweisstücke aufzählen, doch mag es genügen daran zu erinnern, daß man noch heute die Typen auf den Gemälden des Pietro Perugino und anderer Umbrier in Perugia antrifft, daß man noch heute die Typen eines Zeitbloom und eines Wohlgemuth in Schwaben und Franken, die der Eyck'schen Schule in Flandern sieht; ja daß einem selbst jetzt noch bisweilen ein jüdischer Kopf begegnet, welcher als Modell der assyrischen Tafeln von Khorsabad gedient haben könnte. Daß aber die Landschaftsmalerei sich unter dem Himmel Italiens, unter dem Einflusse der hesperischen Natur anders entwickeln mußte, als die holländische in dem ebenen Niederungslande und unter einem so vielfach bewölkten Himmel, lehren die Gemälde beider landschaftlichen Schulen.

Der Geist der Zeiten.

Aber nicht allein in Bezug auf allgemeine Formengebung und Typus steht die Kunst unter dem Einflusse von Natur und Volk, sie steht noch in anderer Hinsicht unter einer Einwirkung allgemeiner Art, der sie sich nicht entziehen kann, ohne sofort ihren Boden zu verlieren. Diese Einwirkung,

welche ununterbrochen die künstlerische Thätigkeit beeinflußt, beruht in der innerlichen Wesenheit des Volkes, in Dem, was man den Geist der Zeiten nennt; dieser ist zwar das allmählich gebildete Erzeugniß eines bestimmten Volkes zu einer bestimmten Zeit, aber ist er einmal vorhanden, so bestimmt er nun rückwirkend die einzelnen Individuen dieses Volkes und somit auch den Künstler geistig. Die ganze geistige Atmosphäre, in der ein Künstler lebt, durchdringt auch ihn, giebt ihm eine sichere Richtung und stempelt seine Werke zu dem, was Kunstwerke sein sollen, zu Spiegelbildern seiner Zeit, zu Denkmälern der Geschichte. Dies Verhältniß kommt vorzugsweise zum Ausdruck in der Art und Weise, wie bei einem bestimmten Kunstwerke dessen Idee und die Formenwelt der Natur aufgefaßt ist. Ueber die hauptsächlichsten Arten der Auffassung haben wir uns jetzt zu verständigen, doch lassen wir einige Zeilen über die Auffassung als solche vorangehen.

Auffassung.

Aus sich heraus, aus seinem Innersten schafft der wahre Künstler. Das geistige Empfangen des Kunstwerkes ist ein unmittelbares und vollkommenes. Schon im ersten Entstehen desselben kann man Idee und Form nicht trennen, so innig sind diese verwachsen; man muß sogar bekennen, die Idee selbst trete erst zum vollen Bewußtsein des schaffenden Künstlers dadurch, daß sie vor seinem geistigen Auge Form annimmt. Diese innigste und unmittelbarste Zusammengehörigkeit, dies gemeinsame Entstehen und Sein wird auch von der Idee, die dem Subjecte geistig angehört, etwas subjectiv Eigenthümliches auf die Form unwillkührlich übergehen lassen, wie umgekehrt nichts in der Idee enthalten sein kann, dessen Ausführung den allgemeinen Gesetzen, welche die Form bedingen, widerspräche. Dies Subjective in der Form eines Kunstwerkes beruht in der Art und Weise, wie der Künstler die allgemeinen Gesetze und die, mit diesen eng zusammenhängenden natürlichen Formen im besondern Falle anwendet, wie er gleichsam das allgemeine Vorbild, die Natur, soweit ihm die nothwendigen Bedingungen Spielraum gestatten, erfaßt und anwendet. Unerläßlich steht dies Element in der Naturnachahmung im innigsten organischen Zusammenhange mit der Idee selbst, und es weist somit auf das Kunstwerk als Ganzes hin. Das so unmittelbar im Kunstwerke liegende Subjective nennen wir nun die Auffassung. Durch sie wird erst sowohl die Idee, wie die allgemein gegebene Form bewußtes und eigen geartetes Eigenthum des Künstlers. In einer Photographie z. B. ist nur insofern Auffassung, als der Photograph den Standpunkt der Aufnahme wählt, sonst aber ist sie nur die optisch-chemische Wiedergabe des Objectes ohne jeden subjectiven Beisatz des Künstlers. Sobald ein solcher im Kunstwerk ruht, ist bereits Auffassung da, und wäre diese auch roh und ungelenk; denn es ist klar, daß man eine und dieselbe Sache von

verschiedenen Seiten ansehen kann, und daß dem Einen dieser, dem Andern jener Gesichtspunkt näher liegt, so daß, dies vom Räumlichen auf das Geistige übertragen, mehr oder weniger zahlreiche, verschiedene Auffassungen einer und derselben Idee möglich sind. Der in der Kunst so unzählig oft behandelte Gegenstand, „die Maria mit dem Kinde", beweist durch seine mannigfachen und bis zu den geradesten Gegensätzen gehenden Auffassungen dies schlagend. Aber selbst im Kleinsten und scheinbar Unbedeutendsten ist dies Verhältniß im Prinzipe das nämliche.

Die Auffassung ist das wesentlich Subjective in einem Kunstwerke. Ist sie schwach und ärmlich, so wird das ganze Kunstwerk gewiß nicht viel werth sein, ist sie dagegen genialer Begeisterung entsprossen, so wird im Kunstwerke auch der Feuerfunken göttlicher Abstammung glühen, der den empfänglichen Beschauer erwärmend hinreißt. So eigen hiernach die Auffassung zwar dem einzelnen Subjecte zukommt, so hängt sie doch, weil dieses auf dem Boden seiner Zeit steht, wie bereits gesagt, mit den Strömungen und Anschauungen der letzteren überhaupt eng zusammen; die Auffassungen in den Kunstwerken einer und derselben Zeit haben deshalb unter einander viel Verwandtes, während die andrer Zeiten sich von diesen durch entgegen gesetzte Merkmale unterscheiden. Den größeren Kunstperioden wird demnach eine ihnen eigenthümliche Art der künstlerischen Auffassung zukommen müssen, über welche wir, wie bemerkt, uns jetzt zu verständigen haben.

Arten der Auffassung.

Am Schlusse des dritten Abschnittes (S. 37) ist bereits gesagt worden, daß einer jeden der drei bildenden Künste der eigene Charakter und die eigenen Bedingungen angehören, daß jedoch das Prinzip jeder einzelnen auch auf die andern übergehen kann. Und in der That ist die geschichtliche Entwickelung die, daß zuerst das architektonische Element die Auffassung der plastischen und malerischen Werke bestimmt, daß dann aber die Plastik zur höchsten Vollendung und zu ihren eigenen Gesetzen gelangt, die sie auf die Malerei und zum Theil auf die Baukunst überträgt. Die, später dann zu ihrer Vollendung gelangte Malerei überträgt ihre eigenen Gesetze dann wiederum auf die Schwesterkünste. Diesen drei großen kunstgeschichtlichen Stadien ging ein Zeitraum voran, der bei allen Völkern erst dann seine Endschaft erreichte, als sie eine höhere, allgemein gültigere Kultur annahmen, so daß er bei den barbarischen Nationen noch andauert.

Phantastische Auffassung.

Daß dieser Zeitraum in Bezug auf Kunst ein barbarischer sei, ist bekannt; weshalb er dies sei, beruht darauf, daß die Auffassung der ihm zugehörigen Kunstwerke sich nicht an Gesetze und gesetzmäßige Bedingungen knüpft, sondern lediglich den Anregungen einer ungebildeten Phantasie folgt. Hieraus entsprangen all' die Götter- und Heldenungeheuer, von den vielgliedrigen Buddhabildern der Inder bis zu den Fratzen der Indianer.

Diese Auffassung ist also eine durchaus phantastische, doch mischt sie sich im Alterthum bei einigen Völkern mit der architektonischen in verschiedener Weise; so z. B. bei den Aegyptern, welche ihre Einzelgestalten architektonisch streng hielten, die Gruppirung derselben aber zu größeren Darstellungen nicht selten phantastisch anlegten.

Architektonische Auffassung.

Trotzdem sind diese Aegypter dasjenige Volk, bei welchem die architektonische Auffassung die gesammte Kunst derart beherrscht, daß alles Leben unter den Händen der ägyptischen Künstler gleichsam architektonisirt erscheint. Sie gaben ihren Gestalten hierdurch einen strengen, ernsten und würdevollen Styl, dessen Studium dem ausübenden Künstler auch heute noch lehrreich ist, aber sie schlossen damit auch die Entwickelung der menschlichen Gestalt in Grenzen ein, welche eine freie Entfaltung zu plastischer Schönheit unmöglich machten. Auch bei den Griechen bis zu ihrer Blüthezeit war die Auffassung eine architektonische, aber nicht eine, die in bestimmten Grenzen sich abschloß, sondern eine, welche die, obwohl Anfangs tief verhüllten Keime zu der freiesten Entwickelung in sich trug. So treffen wir denn auch in Hellas Bildwerke an, deren Wesen auf dem Mangel aller Individualisirung und auf der symmetrischen, steifen Anordnung der Körpertheile beruht. Ein hervorragendes Beispiel dieser Art zeigt die hierneben abgebildete Figur (Fig. 12), vermuthlich die eines Apollon. Die Haltung derselben ist bis auf das geringe Vorschieben des linken Fußes ganz ohne Bewegung, die Arme liegen steif am Körper, der Kopf sitzt gerade auf den Schultern, und das Ganze zeigt somit eine Stellung, die der Mensch aus natürlichem Gefühl nie, sondern höchstens unter dem Befehle eines Exerciermeisters annimmt. Dies Symmetrische und Steife geht auch auf die Gewandung über, wovon die Dresdener Pallas (Fig. 13) ein herrliches Beispiel zeigt, bei welcher der Faltenwurf noch ganz architektonisch angelegt ist, obwohl Stellung und Haltung des Körpers im Vergleich zu Fig. 12 bereits einen außerordentlichen Fortschritt bekunden. Als Hauptdenkmal dieser Auffassung müssen die Bildwerke vom Tempel zu Aegina (Glyptothek zu München) angesehen werden, deren Figuren ihr stetiges Lächeln selbst im Tode nicht verlieren, die also gewiß sehr fern von jeder psychologisch wahren Auffassung der dargestellten Lage sind.

Fig. 12.

Plastische Auffassung.

Wie wenig in den Grenzen dieser architektonischen Auffassung das Wesen der Plastik sich erschöpft, liegt klar zu Tage, ebenso wie die Vollendung desselben durch Phidias die Gesetze der Plastik auf ihrem eigenen Gebiete in reinster und höchster Anwendung zeigt. Diese Gesetze der Plastik und Architektur wirkten ohne Zweifel auch in das Gebiet der antiken Malerei hinüber, da eben die ganze hellenische Natur zur Plastik und bei weitem weniger zur Malerei geneigt war, also auch diese nicht zur höchsten Vollendung in sich bringen konnte. Ein starker plastischer Zug ging jedenfalls durch die ganze Malerei der eigentlich klassischen Jahrhunderte, und derselbe wich erst, so weit wir dies zu beurtheilen vermögen, in Werken der späteren Zeit einer wirklich malerischen Bewegung. Aehnlich herrschte das plastische Element vor, als die Kunst begann, aus dem mittelalterlichen Gefühlsidealismus zu reineren Formen, zu größerer Harmonie überzugehen. Wir sehen da wiederum die Strenge und den Ernst als die herrschenden Gewalten, welche die einzelnen Figuren oft bis zur statuarischen Abgeschlossenheit und Härte ausbilden, wovon wir in nachfolgender Figur (Fig. 14), dem heiligen Georg aus einem großen Gemälde der thronenden Maria von Luigi Vivarini im Museum zu Berlin, ein Beispiel geben. Wie aus Stein gehauen und an den Boden gewachsen steht der Heilige in seiner Rüstung streng und geschlossen da, und er müßte, unmittelbar treu nach diesem Bilde modellirt, eine durchaus wirkungsreiche Statue liefern.

Fig. 13.

Malerische Auffassung.

Aber dies war nur ein Uebergang im Beginne der Neuzeit, deren Naturanlage ebenso zum Malerischen neigte, wie die des Alterthums zum

Plastischen. Es war also natürlich, daß malerische Gesetze bald auch in der Bildnerei, ja selbst auch in der Baukunst herrschen wollten, und obwohl Bildwerke dieser Art oft die bewunderungswürdigste Naturnachahmung und die gewandteste Technik zeigen, so treten sie dennoch durch ihre malerische Auffassung über die Grenzen der Plastik hinaus, und geben das plastische Ideal der kühnen Bewegung und der leidenschaftlichen Erregung preis. Aehnlich gingen malerische Elemente in die Baukunst über, aus der sie allmählich alle geraden und ruhig auslaufenden Linien entfernen, und dafür ein krauses unruhiges Wesen einführen wollten. Selbst die Grundrisse mußten sich zuletzt der Gewalt geschwungener Linien fügen, und Alles artete endlich so aus, wie wir es unter dem Namen des Rococo kennen.

Fig. 14.

Berührungspunkte der archit., plast. und maler. Auffassung.

Es ist demnach für jedes Kunstwerk von der größten Bedeutung, daß die Auffassung desselben sich innerhalb der Grenzen und Gesetze der besonderen Kunst halte, welcher es angehört, daß vor Allem das Bauwerk und die Bildsäule nicht malerisch bewegt, daß aber auch das Gemälde nicht architektonisch oder plastisch beengt aufgefaßt sei. In diesem Falle liegt eine unnöthige Beschränkung der Malerei, und also ein Hinderniß zur größten Vollendung des Werkes vor; in jenem wird das Wesen der beiden Künste überschritten, und die Arbeiten werden leicht mehr oder weniger ausschweifend und maßlos. Nichtsdestoweniger sind Berührungspunkte mancherlei Art gegeben, und die Grenzscheide der Künste dürfte nicht haarscharf zu ziehen sein. Meist ist die Anlage eines Künstlers vorwiegend oder ausschließlich nur einer der Künste zugewendet und deshalb, soweit nicht etwa der Fall einer Ausnahme von der naturgemäßen Regel vorliegt, zu der dieser entsprechenden Auffassungsweise geneigt. Ist er nun auf dem Gebiete einer der anderen Künste thätig, so bringt er diese Auffassungsart unwillkührlich auch hier zur Geltung und kann trotzdem

Hervorragendes leisten. So sind z. B. Schinkel's Arbeiten im Gebiete der Malerei oft mehr oder weniger architektonisch aufgefaßt und dennoch von ausgezeichneter Schönheit, so sind Michelangelo's Skulpturen und Bauwerke, der, obwohl Bildhauer von Fach, dennoch als Maler am größten ist, malerisch aufgefaßt, und behaupten trotzdem in der Kunstgeschichte eine ausgezeichnete Stelle. Der große Genius vermag das tiefe Element, in welchem die Künste sich zu einem Ganzen verbinden, herauszukehren und hierdurch den Widerspruch, welcher die fremde Auffassung öffnet, zu mildern. Ganz versöhnen kann aber auch er diesen Widerspruch nicht, und ein, selbst von ihm, so erzeugtes Werk kann nie das unbedingt Höchste in dieser Kunst für alle Zeiten sein. Besonders wenn die malerische Auffassung in die Plastik und Architektur hinüber greift, ist der Manierismus nicht mehr fern, denn während die Beschränkung der Plastik und Malerei durch die architektonische und plastische Auffassung den Beschauer in die Vorstufe der Kunstentwickelung versetzt und die großen Vorzüge dieser theilen kann, ist jene der nothwendige Weg zum Verfall. Die natürliche Bewegung ist nach vorwärts gerichtet, und geht auch in der Kunst vom Strengen und Gezwungenen zum Freien hin, ein Schauen und Streben nach rückwärts ist aber stets unnatürlich; und es kann nie etwas wahrhaft Gesundes daraus entstehen, wenn die Prinzipien der Malerei in den beiden andern, weniger freien, Künsten bestimmend herrschen sollen. Die Kunstgeschichte beweist dies augenfällig.

Der Künstler und die Auffassung.

Hält sich nun die Auffassung eines Kunstwerkes ganz innerhalb der Gesetze seiner besonderen Kunst, so ist dennoch dem hervorbringenden Künstler der weiteste Spielraum gestattet, und es ist unausführbar, die Möglichkeiten in dieser Beziehung hier auch nur anzudeuten. Der Eine faßt bei einer Idee schnell und glücklich den Kern und wahren Gehalt auf, und stellt sie sich in entsprechenden Formen verkörpert gegenüber, der Andere findet vielleicht nur Aeußerlichkeiten an derselben Idee und bringt ein hohles Machwerk zu Tage. Die Begabung ist hier entscheidend, aber auch der Begabteste sollte sich bei seinem künstlerischen Schaffen stets durch die Frage prüfen: ist dies Gemälde auch wahrhaft malerisch, diese Bildsäule wahrhaft plastisch und dieses Bauwerk wahrhaft architektonisch aufgefaßt? Mancher Irrthum würde durch solche Erkenntniß vermieden oder schneller beseitigt, und dadurch manche, oft so bedeutende Kraft des Schaffens und Bildens im rechten Wege erhalten werden.

Einwirkung des Gegenstandes auf d. Auffassung.

Der darzustellende Gegenstand selbst wird aber wiederum durch seine Wesenheit der künstlerischen Auffassung gewisse Bedingungen auferlegen. Entspricht dieses Wesen der natürlichen Neigung des Künstlers, so wird etwas Bedeutendes entstehen können; hindert aber die Fremdartigkeit der

Anlage das innige Verständniß, so ist für die Kunst wenig zu hoffen. Das Heitere will heiter, das Feierliche feierlich, das Tragische tragisch aufgefaßt sein; es würde demnach ebenso verkehrt sein, ein heiteres Landhaus in großartig ernster Säulenarchitektur zu behandeln, als z. B. bei einer Darstellung der Abendmahlsfeier, verleitet durch ein falsches Streben nach geschichtlicher Treue, den Figuren in Gesicht und Kostüm einen ausgeprägt jüdischen Typus zu geben; denn dieser würde das Feierlich-ernste des dargestellten Gegenstandes ins Komische herabziehen. Wo man das innerste Wesen eines Gegenstandes durch die Auffassung herausgekehrt und veranschaulicht findet, da sagt man dann, der Gegenstand sei wahrhaft seinem Wesen gemäß, wahrhaft tragisch, wahrhaft heroisch u. s. w., je wie es sein Charakter bedingt, aufgefaßt. Es giebt nun aber Gegenstände, die innerlich so reich sind, daß sie in sehr verschiedener Weise aufgefaßt werden können und dennoch immer dieselben bleiben, wie dies etwa das schon erwähnte Beispiel der Maria mit dem Kinde darthun wird, welche bald in tiefer Anbetung des Christkindes als dessen Magd erscheint, bald in seeliger Mutterlust als das glücklichste Weib, bald in himmlischem Glanze als die vergötterte Königin. In der profanen Geschichtsmalerei ist die Möglichkeit einer verschiedenartigen Auffassung ebenfalls nicht gering, nicht minder in der Landschaft, dem Bildniß und den übrigen Fächern der Malerei. Für Plastik und Baukunst gilt, wenn auch in beschränkterem Maße, durchaus dasselbe. Lehrreiche Vergleiche über die verschiedenen Auffassungsarten macht man am besten an Kunstwerken verschiedener Meister, die einen und denselben Gegenstand behandeln, wozu die Malerei natürlich die ergiebigste Auswahl bietet. Neben den Madonnenbildern empfehlen sich die Kreuzigung, das jüngste Gericht, das Abendmahl, die apokalyptischen Reiter (von letzteren besonders die beiden Meisterwerke von Dürer und Cornelius), die Ehebrecherin vor Christo, die Grablegung, die Judith und andre Werke biblischen Inhalts. In der profanen Kunst sind günstige Beispiele die Blüthe Griechenlands von Kaulbach und dieselbe von Schinkel; die Darstellungen des Priamos vor Achill in antiken Vasenmalereien, von Carstens, Cornelius, Genelli und anderen; der Einzug Kaiser Friedrich I. in Pavia von Schnorr und Rethel u. a. m. Um den Unterschied plastischer und malerischer Auffassung an Werken eines und desselben Gegenstandes unmittelbar anschaulich zu sehen, sei an die Gruppe des Laokoon im Vatikan und das Fresko des nämlichen Inhaltes von Giulio Romano in Mantua erinnert.*) —

*) Vergl. des Verfassers „Italienische Blätter“, S. 44 u. folg.

Grundlage der Kunstübung.

Die hohe künstlerische Bedeutung der Auffassung steht außer allem Zweifel. Sie allein auch ist es, welche die Nachahmung der natürlichen Formen in die des Kunstwerkes würdige Wege leitet. Wir können deshalb zusammen fassen und sagen: Die Grundlage aller Kunstübung besteht in der angemessenen Kenntniß der Natur, innerhalb der durch die Sache selbst gezogenen Grenzen, und der gesetzmäßigen Anwendung dieser Kenntniß zur sichtbaren Gestaltung einer Idee vermöge der künstlerischen Auffassung. Nur unter Voraussetzung dieser Grundlage ist die eigentliche Darstellung im künstlerischen Sinne selbst erst möglich. Die Auffassung steht also in der Mitte zwischen Idee und Darstellung; und wie sie verschieden geartet sich zeigt je nach dem verschiedenen Wesen der Idee, so wird auch die Darstellung als solche, durch ihren Stoff und ihre Formengebung auf jene von vornherein zurückwirkend, einen Einfluß ausüben müssen. Hiervon werden wir aber noch weiter unten (10. Abschnitt) ausführlicher zu sprechen haben, wobei sich dann auch ergeben wird, inwiefern die Auffassung eine idealistische, realistische u. s. w. genannt werden kann.

Siebenter Abschnitt.

Die Anordnung.

Einheit und Gegensätze i. Kunstwerke.

Das Wesen und der Zweck des Kunstwerkes soll, wie hier schon so oft gesagt, die Schönheit sein, die auf vollkommener Harmonie von Inhalt und Form beruht, die also eine unbedingte Einheit voraussetzt. Wie nun aber in allen Lagen und Verhältnissen des Lebens diejenige Einheit nicht die höchste ist, welche ohne Bewegung alles außerhalb ihres Kreises Liegende auszuschließen scheint, sondern diejenige, welche entgegen stehende Elemente zu einem, nur durch ihre Verbindung möglichen, höheren Zwecke versöhnt, so beruht auch die nothwendige Einheit des Kunstwerkes nicht im Mangel, sondern in der Versöhnung von Gegensätzen. Der Begriff der Einheit selbst fordert dies, denn wo verschieden Geartetes nicht geeint ist, fühlen wir auch die Einheit nicht. Sei es nun, daß die Gegensätze sich nur räumlich anzeigen, also in der Darstellung, sei es, daß sie nur geistiger Art sind, also in der Idee liegen, sei es endlich, daß sie in einer Verschmelzung dieser beiden äußersten Möglichkeiten ruhen: immer werden sie von größter Bedeutung für das Kunstwerk sein. Es ist damit nicht ausgesprochen, daß in jedem Kunstwerke eine, in die Augen fallende Versöhnung von Gegensätzen enthalten sein müsse, obwohl eine Zeit lang eine Uebertreibung der von Italien ausgegangenen Forderung des s. g. Contrapostes dies zu beanspruchen schien. Führt man aber diese Forderung in die richtigen Grenzen des Begriffes zurück, so verlangt sie weiter nichts, als was wir eben sagten; denn der „Contrapposto“ ist nichts Anderes als der Gegensatz zweier Momente, die hierdurch größeres Gewicht für sich, und damit gemeinsam eine größere Wirkung oder überhaupt erst eine Wirkung im Dienste eines bestimmten künstlerischen Gedankens gewinnen. Jedes entwickeltere Kunstwerk aber enthält entgegengesetzte Momente, die in ihm ihre harmonische Lösung gefunden haben. Dies einzusehen, fällt sowohl für Bauwerke, wie für alle Darstellungen handelnden oder pathetischen Inhalts nicht schwer, dagegen könnte es scheinen, als ob diese

Behauptung in Bezug auf Darstellungen einer einfachen Situation oder einer bestimmten Seelenstimmung stark anzufechten sei, indem hier nur die eine Lage oder der eine Affect als einziges Motiv sich bemerkbar mache. Die genauere Untersuchung wird aber nicht verkennen können, daß es sich dann darum handelt, dieses einzelne Motiv mit den allgemeinen Bedingungen des Gegenstandes, an welchem es zur Anschauung gelangt, in harmonische Verbindung zu setzen. Die allgemeinen, im vorigen Abschnitte bei der Naturnachahmung erwähnten Gesetze bedingen durch ihre Allgemeinheit einen Zustand, der ohne Besonderheiten wäre, sie sind aber die Grundlage, auf welcher alle Besonderheiten auftreten, und diese müssen demnach sich in die allgemeinen Bedingungen fügen. Der Gegensatz des Allgemeinen und Besonderen ist also das hier zunächst Gemeinte, und seine künstlerische Ausgleichung das Ziel, auf welches es in erster Reihe ankömmt. Liegen aber die Verhältnisse nicht mehr völlig in dieser ersten Einfachheit, so kann der Gegensatz bei einer einzelnen Figur schon durch ihre Haltung, insofern Arme und Beine rechts und links verschieden bewegt sind, ausgedrückt, hiermit aber der Charakter oder die Stimmung der Figur wesentlich mit ausgesprochen sein. Und so werden die Gegensätze bei mehr und mehr entwickelteren Werken selbst immer entwickelter, bedeutsamer und sprechender, vorausgesetzt, daß sie in der Sache begründet, aus der Natur des Gegenstandes geschöpft und nicht äußerlich gesucht, von außen hinein getragen sind. „Der einzige Gegensatz, welchen der Geschmack billigen kann, entspringt aus der Mannigfaltigkeit der Kräfte und Interessen." (Diderot.)

Anordnung.

Dieser Gegensatz, der aus dem innern Wesen des Kunstwerkes hervorgeht, giebt die Grundlage der Gesammtanordnung desselben ab. Diese grundlegende Anordnung nun beruht in der Symmetrie, dem Gleichgewichte der Massen, der Gruppirung, der Farbe, einschließlich von Licht und Schatten, oder in Verbindungen dieser verschiedenen Momente.

Symmetrie.

Die Symmetrie zunächst, unter welcher doch nichts anderes zu verstehen ist als Gleichmäßigkeit, forbert die gleichmäßige Anordnung eines Kunstwerkes zu beiden Seiten einer senkrechten Linie oder Ebene, so daß die eine Hälfte der andern etwa so entspricht, wie die Wirklichkeit dem Spiegelbilde. Sie giebt im Allgemeinen einer höheren, strengen und ernsten Ordnung Ausdruck, der das Werk innerlich seinem Wesen nach unterthan ist.

Nothwendigkeit der Symmetrie in der Baukunst.

In der Baukunst entspricht die symmetrische Anordnung der geometrischen Grundlage jedes Baues, und sie ist für jedes Gebäude, insofern es Kunstwerk sein soll, unerläßliche Bedingung. In ihr ruht das volle Gleichgewicht der Baumassen, und jeder Verstoß gegen sie würde das bauliche Gleichgewicht sofort und unbedingt stören, indem derselbe auf die eine Seite eine stärkere und schwerere Masse, welche die Harmonie unmöglich

machen würde, brächte. Das Wesen dieser Harmonie beruht in dem Gleichgewichte geordneter Massen, welches ästhetisch nicht zu unterschätzen ist, denn in der Größe und Ordnung ist, wie Aristoteles schon sagt, die Schönheit. Die Theilungslinie ist die Axe, von welcher nach rechts und links ganz gleiche Aeußerungen ausgehen, und beide Hälften des Baues finden nur in der Axe ihre Vereinigung und Erfüllung. Jede Hälfte eines symmetrischen Bauwerkes, als Ganzes für sich betrachtet, beweist klar, daß ohne Symmetrie in der Baukunst keine Existenz ist; aber auch ältere Denkmäler, wie z. B. der Straßburger Münster, der durch die Nichtaufführung der zweiten Thurmspitze im oberen Theile unsymmetrisch geworden ist, thun dar, wie erheblich durch eine so ungleiche Belastung das Gleichgewicht gestört ist. Niemandem fällt es ein, den Thurm einer Kirche vor eines der Seitenschiffe zu setzen, oder große und kleine, eckige und runde Fenster bunt durch einander in einer Façade anzuordnen, denn selbst ein rohes Gefühl empfindet schon, daß nicht bunter, sinnloser Wechsel, sondern gleichmäßige Ruhe den geometrischen Bedingungen der Anlage und Construction eines Baues entsprechen. Die Symmetrie gehört so zum Wesen der Architektur, daß diese ohne jene garnicht zu denken wäre; doch ist es nicht immer unbedingt geboten, sie in ihrer ganzen Strenge anzuwenden, vielmehr ist es sogar erwünscht, in kleineren leichten Anlagen sie zu Gunsten eines freieren malerischen Eindruckes zu beschränken.

Ausnahme bei nichtmonumentalen Bauten.

Bei einem Landhause z. B. kann an einer Ecke oder Seite sehr wohl ein niedrigerer Thurm stehen, es können sehr wohl an Stelle symmetrischer Flügel anderweitige Anordnungen treten, doch sind die Grenzlinien so bestimmt gezogen, daß von dem symmetrischen Element noch der, das Ganze beherrschende Typus übrig bleiben muß. Derartige nicht vollkommen symmetrische Anlagen können naturgemäß nicht von allzu großem Umfange sein und keinen monumentalen Charakter haben, sie müssen vielmehr als heitere Lustbauten darauf verzichten, architektonische Denkmäler im höchsten kunstgeschichtlichen Sinne zu sein, und sich begnügen, wenn ihnen hinsichtlich ihres Kunstwerthes nur eine zweite Stelle angewiesen werden kann.

Falsche Anwendung der Symmetrie bei Städteanlagen.

Andererseits die Symmetrie über die Grenzen eines Bauwerkes ausdehnen, und also ganze Straßenlängen oder Seiten eines Platzes von einer Mittellinie aus symmetrisch ordnen zu wollen, ist insofern widersinnig, als durch unwahren Schein mehrere Gebäude geeinigt werden sollen, die ihrem Wesen nach verschiedene und einzelne sind. Beispiele dieser Art finden sich in modernen Residenzen, besonders in Potsdam an mehreren Stellen. Aber gar die Anlage ganzer Stadttheile oder Städte lediglich symmetrisch zu machen, ist gewiß unrichtig, da entweder der Eindruck ein ermüdend langweiliger wird, wie in manchen neuen Stadttheilen größerer Städte,

oder die nothwendige Leichtigkeit des Verkehres leidet wie z. B. in Karlsruhe. Bei Anlage von Städten oder Stadttheilen ist einzig und allein, die Zweckmäßigkeit vorausgesetzt, der lebendige malerische Eindruck maßgebend, da die Stadt als Ganzes nicht ein Kunstwerk ist, sondern sich im Wesentlichen der landschaftlichen Natur ästhetisch einordnet und folglich malerischen Gesichtspunkten unterliegt, wenn diese letzteren auch durch die geometrischen Linien des Grundplanes und den architektonischen Aufbau der Straßen und Plätze bedingt sind.

Symmetrie in der Bildnerei und Malerei.

In der Bildnerei und Malerei kann die Symmetrie nur eine theilweise Geltung finden, da es in Bezug auf deren Werke nicht möglich sein würde, in jeder der Hälften ein genaues Spiegelbild der andern herzustellen, ohne das, gegen die Architektur freiere Wesen dieser beiden Künste einseitig zu beschränken. Streng symmetrische Werke der Plastik sind beispielsweise gewisse altägyptische Arbeiten, doch wird Niemand denselben wahrhafte Schönheit von allgemein gültiger Bedeutung zueignen wollen. Es kann sich demnach in der Bildnerei und Malerei nur um Bewahrung des symmetrischen Gleichgewichtes, nicht aber auch um die rein symmetrische Form handeln, doch ist dies nicht wohl zu besprechen, ohne zugleich auf die plastische und malerische Gruppirung einzugehen.

Gruppirung.

Eine Gruppe setzt mehrere Gegenstände voraus; es kann bei Einzelstatuen nicht von einer Gruppirung die Rede sein. Im Falle der Darstellung eines einzelnen Gegenstandes ergiebt sich aber aus den allgemeinen Natur- und Schönheitsgesetzen auch die Haltung desselben in Bezug auf symmetrisches Gleichgewicht. Würde dies materiell gestört sein, so hätte die Einzelstatue einen falschen Schwerpunkt, sie müßte unsicher stehen oder umfallen; wäre es aber nur für die Empfindung gestört, wie etwa durch verschieden große Ohren oder dergl., so hätte man doch immer handgreifliche Vergehen gegen die allgemeinen Gesetze vor sich. In diesem Sinne, also im Sinne einer gleichmäßigen Anordnung aller Theile und Massen um die Axe, in welcher selbstverständlich der Schwerpunkt liegt, könnte man auch bei Darstellungen von einzelnen Gegenständen im erweiterten Sprachgebrauche vielleicht von Symmetrie sprechen.

a. in der Plastik.

Bei der Gruppe aber handelt es sich um Anordnung von Gegenständen, die nicht von Natur zusammenhängen, wie die Theile und Glieder eines und desselben Körpers, sondern die erst in eine Beziehung zu einander gesetzt werden. Diese Beziehung muß vor allen Dingen in der Anordnung klar und deutlich ausgesprochen sein. Ist die Grundlage derselben ein gleichartiges Nebeneinander, so wird die Anordnung von selbst der Horizontale folgen, ist aber diese Beziehung in einem Vorzuge, einer Ueberlegenheit des Einen über den Anderen angedeutet,

so sucht die Anordnung die Pyramidalform. Die Horizontalanordnung beruht auf einer gleichmäßigen Ausdehnung in die Breite, die Pyramidalanordnung nimmt von der breiten Grundlinie aus die Richtung zu einem bestimmten Höhenpunkte. Jene mag, hinsichtlich ihres Verhältnisses zur Architektur, mit den friesartigen Darstellungen, diese mit den Verhältnissen des Giebelfeldes theoretisch in Verbindung gebracht werden. Jene wird zu dem erhobenen Bildwerke (Relief), diese zum runden sich naturgemäß hingezogen finden. Die Pyramidalform ist die lebendigere und vollkommenere, weil in ihr ein schärferer Gegensatz auf eine harmonische Weise gelöst ist. Sie bietet einen Umriß, der von der Spitze nach beiden Seiten, wie die Seiten eines Dreiecks abfällt. Hierdurch zeigt sie sogleich das ihr innewohnende symmetrische Element an, das sich nicht nur im Umriß, sondern weiter auch in der Gliederung der Gruppe ausspricht. In der Regel gehören zu solchen Pyramidalgruppen mindestens drei Figuren, wie an sich klar, da die Symmetrie eine Mitte, ein Rechts und ein Links, also dreierlei verlangt; zwei Personen können zudem nur selten in solche Beziehung treten, daß ihre Gruppe einen pyramidalen Umriß darböte. Bei einer drei- und mehrgliedrigen Gruppe aber ist besonders in der Plastik die Pyramidalform stets beobachtet worden, und die antike Kunst bietet die treffendsten Beläge hierfür in den edelsten Beispielen, von den großen Giebelfeldern der Tempel bis zu den geschnittenen Steinen herunter. Von den großen Gruppen, welche aus einzeln gearbeiteten Statuen zusammengestellt sind, sei ihrer Wohlerhaltenheit wegen die der Niobe mit ihren Kindern hier als Beispiel genannt. Dieselbe ist in ihrer Anordnung zur Rechten und Linken der Mutter mit dem jüngsten Kinde ganz symmetrisch und in ihrem Umrisse pyramidal; der Höhenpunkt liegt senkrecht über dem Halbirungspunkte der Grundlinie. Die schönste der kleineren, zusammen gearbeiteten Gruppen, der Laokoon, zeigt eine freiere Behandlung in der Symmetrie, indem der Oberkörper des Vaters sich schmerzhaft mehr nach rechts wendet, sie hält aber in edelster Weise den pyramidalen Umriß inne, wobei man von dem falsch ergänzten Arm des Vatikanischen Originals absehen muß. Eine der zierlichsten und anmuthigsten Gruppen ist die des Dionysos und der beiden Faune, wie sie in der, von Emil Wolff ausgeführten Ergänzung der antiken Torsen in Berlin gegenwärtig unter den Abgüssen des Museums daselbst steht, während das fragmentarische Original sich in der Antikensammlung befindet. Wir geben hier eine Abbildung (Fig. 15) dieses, in weiteren Kreisen noch weniger bekannten, sehr ausgezeichneten Werkes. Kaum kann sich die Bildhauerei an einen freieren und ungebundeneren Gegenstand machen, als es hier geschehen, wo ein trunkener Gott, von zweien

seiner Diener unterstützt, dargestellt ist; denn die Auflösung des Strengen, Festen und Gesetzmäßigen durch die Trunkenheit widerstrebt an sich der plastischen Ruhe und Bestimmtheit, und läßt sich eher wiedergeben, wenn der ganze Organismus, wie im Barberini'schen Faun, bereits vom Rausche in den Schlaf gesunken ist. Hier aber ist die göttliche Lust, die Frische

Fig. 15.

des Lebens, die taumelnde Bewegung in ausgezeichneter Weise mit den Bedingungen der Bildnerei vereinigt, indem die Gruppirung bei aller Ungebundenheit in der Haltung der einzelnen Figuren den Grundzug der Symmetrie und der Pyramidalform in entschiedenster Weise festhält. Wenn aber das plastische Gefühl bei einem solchen Werke nichts von den

strengen Gesetzen der Anordnung preisgab, um wie viel mehr werden diese gelten müssen, wo der Gegenstand an sich zu dieser Strenge stimmt? Diese Wahrheit hat man zu allen Zeiten, wo der Geist echter Kunst waltete, beherzigt, und es ließen sich, namentlich auch aus der Kunstgeschichte der letzten vier Jahrhunderte, zahlreiche Beispiele anführen. Es muß übrigens bemerkt werden, daß der Winkel, welchen diese, in der Anordnung von Bildwerken sich zeigende Pyramidalform bildet, meist ein beträchtlich stumpfer ist, daß also die Höhe der Dreiecksform, welche den Umriß bestimmt, erheblich kürzer ist als die Grundlinie; die letztere ist in der Regel sechs bis siebenmal länger, als jene. Dies ist auch dann der Fall, wenn, wie z. B. in der hier abgebildeten Gruppe, aus diesem Dreieck nur das mittlere Stück herausgenommen und benutzt wurde. Man verlängere die beiden Linien, die den Umriß der Köpfe bezeichnen, nach unten, bis sie die Grundlinie der Gruppe schneiden, und man wird die Richtigkeit des Gesagten sofort augenfällig erkennen.

b. in der Malerei.

Dasselbe Prinzip findet auch in der Malerei seine bedeutungsreiche Anwendung, jedoch tritt es hier meist in Gemeinschaft mit anderen Factoren auf, unter denen die schon in der Bildhauerei vorkommende Horizontalanordnung obenan steht. Symmetrie, Pyramidalform und Horizontale kommen also zunächst in Betracht. Die größere Figurenfülle der Malerei aber, der ausgedehntere Kreis ihrer Gegenstände, ihre leichtere und freiere Technik begünstigen mehr und mehr eine ungezwungenere Bewegung, so daß es sich hier nicht bloß um Gruppirung von einzelnen Figuren, wie in der Bildhauerei, sondern schon um Gruppirung von Gruppen handeln kann. Danach werden also jene Gesetze eine, zum Theil andere Anwendung erfahren, als in der Bildhauerei. Führen wir einige Beispiele an, die wir der italienischen Malerei entnehmen, welche seit ihrem Aufblühen bis in die klassische Zeit des sechszehnten Jahrhunderts ein sehr großes Verständniß für diese Dinge besaß. Die Darstellungen der thronenden Maria etwa zeigen die Madonna auf erhöhtem Sitz in der Mitte, zu ihren beiden Seiten in gleichmäßiger Anordnung und Haltung Heilige, so daß der Aufbau des ganzen Bildes ein symmetrisch-architektonischer ist, welcher dem pyramidalen Umrisse sich einfügt. Die großen Fresken Rafael's ordnen sich von einer Mittellinie nach rechts und links gleichartig an, indem sie als Ganzes eine horizontale Tendenz zeigen, und sie zerfallen in einzelne Pyramidalgruppen, die wiederum sich in kleine und kleinere theilen, bis endlich die einzelnen Figuren auch noch dem Pyramidalumriß folgen. In dieser Weise sind u. a. die Disputa und die Schule von Athen behandelt. In Leonardo's unsterblichem Abendmahle ist die Horizontale festgehalten, doch ordnen sich in dieser rechts und links

von dem, die Mitte haltenden Christus zweimal je zwei Gruppen dreier Jünger an, deren jede in sich mit der höchsten Meisterschaft, zum Theil sogar in pyramidalem Umriß gegliedert ist.

Licht, Schatten, Farbe.

Das wichtigste Element der Malerei, um Gegensätze auszudrücken und zu versöhnen, ist aber Licht, Schatten und Farbe, so daß bisweilen die Zeichnung als solche mehr oder weniger zurücktritt. Wo es auf Zeichnung und gesetzmäßige Anordnung der Gruppen ankommen muß, treten die Gegensätze, durch Symmetrie und Pyramidalform oder anderweitige Momente, von denen wir sogleich sprechen werden, veranschaulicht, hervor und werden durch Figuren getragen. Solche Darstellungen müssen deshalb an sich bedeutsamen Inhaltes sein, und es können somit nur innerlich bedeutsame Gegenstände diesen höchsten Gesetzen unterliegen. Die pyramidale Abrundung der Gruppen aber wird noch im Genre selbst nachklingen dürfen, wie andrerseits sogar in der Landschaft das Symmetrische bei der Massenvertheilung und Gruppirung, besonders im Vordergrunde rechts und links, häufig von dem größten Einflusse und der wohlthätigsten Wirkung ist. In der Landschaft aber wirken vornehmlich Licht, Schatten und Farbe durch ihre unmittelbaren Gegensätze und Uebergänge, und mittelbar durch den von ihnen ausgehenden Eindruck des Nahen und Fernen. Es giebt unter den Niederländern und auch in der neuern Kunst landschaftliche Bilder, auf denen die Zeichnung im höchsten Grade unbedeutend, die ganze außerordentliche Wirkung aber durch die Absetzung des Nahen und Fernen und das Spiel der Lichter, Schatten und Töne erreicht ist, so daß die Gegensätze nicht in der Zeichnung, sondern in den Mitteln des Lichtes liegen und durch diese versöhnt sind. So hat die Malerei die reichsten Kräfte, Gegensätze hervorzurufen und zu vermitteln. Obwohl sie die Farbe in einzelnen Fällen fast ausschließlich und bis zur vollen Ungebundenheit in Bezug auf die Form ihres Gegenstandes gebrauchen kann, so erreicht sie doch ihr Höchstes erst, wenn sie sich den strengeren Formgesetzen ihrer Schwesterkünste fügt, und diese, ihrem freieren Wesen gemäß, frei anwendet. Dadurch gewinnt sie Ruhe und Festigkeit in der Gliederung ihrer Werke, und bewahrt diesen die Klarheit des Einzelnen bei der größten Fülle des Ganzen.

Anderweitige Anordnungen i. d. Malerei.

In der Anwendung der hier angedeuteten Mittel erschöpfen sich aber die Möglichkeiten in der Malerei, durch die Anordnung Gegensätze auszusprechen und zu versöhnen, noch nicht ganz, obwohl man es theoretisch seither im Allgemeinen hierbei bewenden ließ. Wir müssen bei der großen Wichtigkeit dieser Frage etwas näher auf dieselbe eingehen. Vorweg stellen wir als Grundsatz den auf, daß die Art der Anordnung eines Gemäldes auf dem inneren Wesen des Gegenstandes beruhe; da aber verschiedene Zeiten und verschiedene Künstler denselben Gegenstand verschieden

auffassen werden, müssen wir zu unserm Grundsatze den Zusatz machen: nach Maßgabe der Fähigkeit des Künstlers, das Wesen des Gegenstandes zu erkennen und darzustellen. Aus diesen beiden Momenten erklären sich die Arten und Unterarten der malerischen Composition.

Malerische Composition.

Wir beginnen mit der geschilderten strengen Anordnung und bemerken, daß dieselbe nur in Werken an ihrem Orte sein kann, deren Wesen in einer gewissen Ruhe und Feierlichkeit besteht; sie eignet sich also für die Darstellung von Zuständen, besonders von ernsten, würdigen und bedeutenden. Wir finden sie deshalb ganz vorzugsweise in Kirchenbildern. Den hauptsächlichsten der so aufgefaßten und dargestellten Gegenstände: die thronende Maria mit Heiligen, — wie auch die vollkommensten Werke dieser Anordnung: Rafael's Disputa und Schule von Athen, führten wir soeben schon an. Solche Werke waren nur möglich in Zeiten, wo die Künstler selbst Sinn für feierliche Architektonik hatten; sie mußten aber aufhören, sobald dieser Sinn bei den Künstlern abgeschwächt oder verloren wurde. Den späteren Italienern nach der Mitte des 16. Jahrhunderts war der strenge Ernst solcher feierlichen Anordnung nicht leicht und natürlich genug, da sie aber dennoch ein gewisses Stylgefühl ererbt hatten, griffen sie zu dem Auskunftsmittel einer schrägen, seitwärts verschobenen Anordnung. Dieses Auskunftsmittel war bereits vorbereitet, besonders durch venetianische Meister des 15. Jahrhunderts, welche die Anordnung ihrer Gemälde seitlich, in der Quere des Bildes derart entwickelten, daß das Ganze wie eine, rechtwinklig von der Seite gesehene, symmetrische Anordnung erschien. Als sehr vollendete Beispiele dieser Art mögen einige der Bilder zur Geschichte der heiligen Ursula von Vittore Carpaccio genannt werden.*) Spätere Meister nun weiter bauten gleichsam ihr Bild nach der klassisch-strengen Weise im Geiste auf, sie nahmen aber für ihre Darstellung selbst nun nicht den Standpunkt gerade der Mitte gegenüber an, sondern einen andern, beträchtlich seitwärts liegenden. Hierdurch rückten sie z. B. bei den Gemälden der thronenden Madonna die Maria rechts oder links an den Bildrand, zeigten diese meist in dreiviertel Profil, und stellten dann nach vorn und hinten in richtiger Perspective je einen Heiligen auf; am entgegengesetzten Bildrande ist dann meist noch ein Heiliger zu sehen, welcher der Maria gegenüber sich befindet; der Raum zwischen ihm und dem, im Vordergrunde stehenden ersten Heiligen wird durch Attribute und Beiwerk ausgefüllt. Ein frühes und klassisches Beispiel für diese Art der malerischen Composition, die man die seitwärts verschobene Anordnung der älteren Kirchenbilder nennen könnte, ist das

*) Vergl. des Verfassers „Italienische Blätter", S. 85 f.

„Urtheil Salomo's" von Rafael, das durch seine ausgezeichnete Schönheit gewiß die weitere Anwendung dieses Prinzipes sehr begünstigt hat. Unter den zahlreichen Werken der späteren Italiener führen wir als ein hervorragendes Beispiel das große Altarbild des Annibale Caracci in der Dresdner Gallerie (Nr. 451) an. Außer Italien wendete dieses Prinzip besonders oft und gern Rubens an.

Bei Gemälden, in welchen Ereignisse uud Handlungen zur Darstellung kommen, wird die mit dem Gegenstande verbundene Lebendigkeit, die ja oft bis zu einer dramatischen Bewegtheit sich steigert, die Anwendung jener alten, zu feierlicher Ruhe stimmenden Architektonik nicht wohl zulassen können. Dies sah bereits der große Meister malerischer Composition, Rafael, ein, wie seine Constantinsschlacht und die Cartons zu den Tapeten darthun; und ihm folgend, entwickelte der größte neuere Meister der Composition, Cornelius, die Anordnung derartiger Gemälde mit dem bedeutendsten Erfolge. Wir sprechen hier immer nur von stylvoller, s. g. historischer Composition, und lassen dabei zunächst die einfache Anordnung nach der natürlichen Wirklichkeit außer Acht. Diese letztere wird von der höheren malerischen Composition so wenig beachtet, daß z. B. die Jünger in Leonardo's Abendmahle, welche, dem dramatischen Gedanken des Werkes gemäß, zum Theil von ihren Sitzen sich erhoben haben, an dem Tische, wo sie alle in wunderbar gegliederten Gruppen zusammengefaßt sind, vorher garnicht gesessen haben könnten.*) Die große historische Anordnung bewegter Gegenstände wird eine gewisse Symmetrie im Gleichgewichte der Massen immer festzuhalten suchen, sie wird sich der Vorzüge der Pyramidalform erinnern, und dabei von den Vortheilen der malerischen Darstellungsweise, wie die Perspective sie in Verkürzungen, Durchschneidungen u. dergl. mehr bietet, Gebrauch machen. Aber Alles dieses genügt nicht, um die Grundlinien der Anordnung zu ziehen. Hier muß der Genius des Künstlers aus unmittelbarer Anschauung des Gegenstandes heraus, in künstlerischer Eingebung sich schaffend bewähren, und wir vermögen die theoretischen Möglichkeiten, wie er dieses könne, nicht aufzuzählen. Nur um die Sache durch ein hervorragendes Beispiel zu erläutern, führen wir die „apokalyptischen Reiter" von Cornelius an. Sie sind um einen mittleren freien Raum componirt, an welchem im unteren Theile des Bildes die Gestalten auf der Erde, im oberen die Reiter sich so lehnen, daß die Grundlinie der ganzen Anordnung einen sehr entschieden ausgesprochenen elliptischen Charakter hat.**) Man sieht also,

*) Vergl. des Verfassers „Darstellung des Abendmahles, besonders in der toskanischen Kunst", S. 64.

**) Vergl. des Verfassers „Cornelius ꝛc." S. 284 f.

wie sehr, selbst bei einer dramatisch so bewegten Composition, die Gesetze des hohen Styles Neigung haben, sich an die Strenge mathematischer Grundformen und Verhältnisse zu schließen, und wir werden sogleich Gelegenheit haben, dies noch näher zu erörtern.

Endlich aber werden Künstler, welche ein schöpferisches Verständniß für die stylistische Composition nicht haben, in der Ausgestaltung selbst großer und gehaltener Gegenstände eine Anordnung einführen, die eigentlich nur Gegenständen der Alltäglichkeit gegeben werden sollte, die in der Hauptsache der unmittelbaren Wirklichkeit entnommen ist. Historische Gemälde solcher Art werden einen Beigeschmack, als ob sie nach Theaterscenen oder lebenden Bildern gemacht seien, selten verlieren, oft aber wird man, wenn man sich an den Componirkasten des vorigen Jahrhunderts (S. 81 u. 82) erinnert, ihren ganzen Entstehungsprozeß ihnen ansehen; während andererseits Künstler, welche den Werth stylistischer Composition erkannt hatten, selbst Gemälden, deren Gegenstand dem Alltagsleben entnommen war, durch den Anklang einer höheren Anordnung ein höheres künstlerisches Leben gaben, wie dies z. B. Leopold Robert in seinen „römischen Schnittern" oder Ludwig Knaus in seiner „Taufe" that. Aber selbst bei einer Anordnung, die treu der natürlichen Wirklichkeit folgt, wird ein Maler, der Geschmack hat, immer noch darauf sehen müssen, daß Hauptfiguren sich nicht gegenseitig, wenn auch nur zum Theil decken, daß keine durchschnittenen Glieder, Löcher, störende Parallellinien u. s. w. vorkommen, daß Einfall und Vertheilung von Licht und Schatten wohl geordnet ist, daß die Farben zusammenkommen; und dergl. mehr. —

Proportionalität.

Nun aber ist es mit allen diesen Dingen noch keineswegs abgemacht. Es tritt noch ein sehr wesentlicher Umstand hinzu. Die Gesammtanordnung in den Werken aller Künste beruht nämlich nicht allein in den durch Symmetrie, Gruppirung, Lichtwirkung u. s. w. hervorgebrachten Stellungen und Gegensätzen, sondern sie wurzelt auch in dem Verhältnisse jedes Einzeltheiles dieser Werke in sich, vornehmlich also des Menschen als des edelsten und vornehmsten Gegenstandes künstlerischer Darstellung. Das Verhältniß aber eines Gegenstandes, wie im Bauwerk der Säule, wie in den andern Künsten des Menschen zu sich, seinen Theilen und Gliedern, nennen wir Proportionalität. Dieselbe bestimmt, innerhalb der Bildnerei und Malerei, wesentlich die Ausführung einer einzelnen Figur in der, dieser von der Idee vorgeschriebenen Stellung. Ist Sinn und Haltung einer Figur gegeben, so folgt die Anlage des Körpers nach den allgemeinen Gesetzen seiner Proportionalität, jedoch verlangen diese Gesetze, daß der Figur durch die Gesammtanordnung nicht eine Stellung angewiesen werde, welche dem Wesen jener feindlich ist, daß die Gesammtanordnung

sich auch nach ihnen richte, daß sie in eine lebendige Wechselwirkung mit demselben trete.

Proportionalität des menschlichen Körpers.

Die **Proportionalität des menschlichen Körpers**, denn für die Kunst kommt dieser ja ganz vorzugsweise in Betracht, ist vom Alterthum her Gegenstand der Erforschung gewesen, wie dies naturgemäß mit der Wissenschaft der künstlerischen Anatomie (S. 75) zusammenhängt. Man hat Tabellen aufgestellt, in welchen die Körperverhältnisse gemessen als Zahlen ihren Ausdruck finden, und hat als Maßeinheit entweder ein beliebiges Längenmaß, etwa den Zoll, oder aber hervorragende Körpertheile, wie die Kopflänge, oder endlich den eintausendsten Theil der Gesammtkörperlänge angenommen. Diese Messungen sind wegen der Unsicherheit in Bezug auf die Bestimmung der äußersten Maßpunkte, besonders in den Gelenken, höchst schwierig auszuführen, ohne daß sie auf unbedingte Genauigkeit Anspruch erheben können. Auch ergeben sie von verschiedenen Individuen verschiedene Ziffern, was bei den großen Abweichungen in der Körperbeschaffenheit übrigens wohlgebauter Menschen nicht auffallen kann. Das Alterthum hatte nun, diesen Schwankungen gegenüber, bereits gefunden, wie gar nicht zu bezweifeln ist, daß gewisse Maße und Verhältnisse dem Schönheitsgefühl am wohlgefälligsten waren, und diese Verhältnisse als das, aus vielen praktischen Beispielen gezogene, ideale Ergebniß aufgestellt und beobachtet. Danach wird sich also die Wissenschaft bemühen dürfen, diese Normalmaße im Zusammenhange mit den ganzen Tabellen zu prüfen, und zu untersuchen, ob dieselben einem ästhetisch wirksamen Gesetze unterliegen. Die Auffindung eines solchen Gesetzes ist erst in unsrer Zeit von Adolf Zeising mit Erfolg angebahnt worden.*) Es ist eine Gewohnheit, jedes auf dem Kunstgebiete neu aufgefundene Gesetz mit größtem Argwohn und Mißtrauen aufzunehmen, weil man fürchtet, durch Anerkennung bestimmter Gesetze die künstlerische Freiheit zu beeinträchtigen, und auch die Zeisingschen Forschungen können sich noch keineswegs etwa allgemeiner Anerkennung erfreuen. Ich will nicht in eine Erörterung treten, ob Zeising in Bezug auf seine Behauptungen, besonders auch da, wo kein ästhetisches Interesse betheiligt ist, im Einzelnen Recht habe, ja ich will es dahin gestellt sein lassen, ob er nicht im Ganzen, rücksichtlich der Proportionalität des menschlichen Körpers, zu weit gehe; dieses aber muß ich behaupten, und muß es mit Nachdruck wiederholen, daß das von Zeising in die ästhetische Be-

*) Zeising's „Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers u. s. w." erschien 1854. Die Acten über die, durch dieses Buch angeregte Prinzipienfrage sind noch nicht geschlossen. Vergl. G. T. Fechner, „Zur experimentalen Aesthetik". (Aus den Abhandlungen der K. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften.) Leipzig 1871.

trachtung gezogene Verhältniß für die Kunst von der entschiedensten Bedeutung ist, und daß es sich selbst da geltend macht, wo Niemand es geahnt hätte. Dies Verhältniß ist das des goldenen Schnittes.

Der goldene Schnitt.

Es ist seit dem Alterthum bekannt, vermuthlich aber in der Kunst niemals mit Bewußtsein ausgeübt worden. Da es aber in der Natur wirksam ist, so wurde es von selbst durch die künstlerische Naturnachahmung, und dann durch das unbewußte Gefühl des Genius in die Kunst eingeführt; es zeigt sich an allen den Werken, die wir klassisch zu nennen gewöhnt und berechtigt sind, mit einer auffallenden Genauigkeit. Der goldene Schnitt theilt ein gegebenes Ganze a so in zwei Theile, daß das Ganze a zum größeren Theile b sich verhält, wie dieser zum kleineren a — b, d. h. daß der größere Theil die mittlere Proportionale zwischen dem Ganzen und dem kleineren Theil ist. Als Formel erscheint dies Verhältniß demnach so:

$$a : b = b : (a - b).$$

Jede Linie kann durch eine sehr leichte Construction im goldenen Schnitt getheilt werden, und durch eine ähnliche Rechnung jede Zahl ebenso. Nimmt man z. B. die Zahl 1000 als Ganzes an, so fällt der Theilpunkt bei 618, daß sich demnach verhält:

$$1000 : 618 = 618 : 382.$$

Natürlich kann nun 618 das Ganze sein, und es ist dann 382 der größere Theil, so daß die Proportion lautet:

$$618 : 382 = 382 : 236.$$

Dies noch mehrere Male fortgesetzt führt zu einer Proportion, die mit Vernachlässigung kleiner Bruchtheile erscheint als

$$8 : 5 = 5 : 3.$$

Man sieht, daß die Differenz dieser Zahlen zur absoluten Genauigkeit sehr klein ist, denn sie ist im Product 8 . 3 und 5 . 5 nur $^1/_{25}$, also für die sinnliche Wahrnehmung sehr geringfügig; man kann sich deshalb sehr wohl durch die Zahlen 8, 5 und 3 eine Anschauung von dem Theilungsverhältniß des goldenen Schnittes machen. Zeising hat nun aufgestellt, daß bei schönen menschlichen Bildungen die ganze Figur am Nabel den ersten Theilpunkt nach dem goldenen Schnitte habe, und daß ähnlich viele wesentlichen Theil- und Grenzpunkte der Glieder und des Rumpfes mit Theilpunkten des goldenen Schnittes zusammenfallen.

Ob es für den praktischen Künstler bei seiner Arbeit von Werth sei, zu wissen, daß die Proportionalität der menschlichen Gestalt auf einem Systeme beruhe, ob es ihm bequem sei, seine Modelle und Zeichnungen nach der Goldenenschnitt-Theilung anzulegen und zu berichtigen, oder ob ihm hierzu nicht eine feste Zahlenskala besser diene, ist eine Sache, welche

hier gar nicht in Frage steht, die vielmehr die Erfahrung zu entscheiden hat. Der große, aus der Zeising'schen Untersuchung mittelbar hervorgehende Werth ist der, daß die Einsicht von der außerordentlichen ästhetischen Bedeutung des goldenen Schnittes sich nicht mehr abweisen läßt, wie wir dies noch näher zeigen werden. So viel aber scheint auch in Bezug auf die Proportionalität bereits festzustehen, daß viele der in den früheren Messungen gefundenen Zahlen ganz oder nahezu mit Verhältnißzahlen des goldenen Schnittes stimmen, daß aber die weiteren Nachweise in Bezug auf alle Theile des Körpers bisher noch nicht in genügender Harmonie haben gelingen wollen. Es wird dies aus der folgenden kleinen Uebersicht deutlich werden, wo die erste Zahlenreihe die Zeising'schen Ergebnisse, die zweite das Durchschnittsergebniß der Maße griechischer Statuen enthält. Die mit Kreuzen + versehenen Zahlen bilden zusammen eine Reihe von Verhältnißzahlen nach der Theilung des goldenen Schnittes:

Ganze Höhe der Figur	+	1000 . . .	1000	Theile
Unterkörper vom Nabel abwärts . .	+	618 . . .	607	=
Oberkörper vom Nabel aufwärts . .	+	381 . . .	393	=
Rumpf	+	236 . . .	—	=
Kopf	+	145 . . .	130	=
Vom Nabel bis zur Kniescheibe . .		326 . . .	328	=
Von der Kniescheibe bis zur Erde .		291 . . .	279	=
Breite bei den Achselhöhlen		192 . . .	188	=
Breite bei den Rollhügeln des Oberschenkels		— . . .	181	=

Man sieht, daß die Durchschnittsmaße klassischer Statuen den Zeising'schen Maßen selbst da, wo diese unmittelbar Zahlen des goldenen Schnittes sind, sehr nahe kommen, denn für das menschliche Auge ist eine Differenz von 5, 10, 15 Tausendtheilen einer Gesammthöhe von 5 bis 6 nicht, und selbst bei Kolossalwerken von 10 bis 20 Fußen ohne Hülfsmittel kaum zu bemerken, — daß aber auch ein Theil der Zeising'schen Zahlen selbst sich nicht in die Reihe des goldenen Schnittes einfügen will. Sei ihm übrigens in Bezug auf die Proportionalität wie ihm wolle, wir haben dies hier nicht zu entscheiden, dagegen ist es für uns von höchster Wichtigkeit, die Geltung des Goldenenschnitt-Verhältnisses in den Werken der Kunst kurz anzuzeigen.

Der goldene Schnitt in der Kunst.

Daß die einzelnen menschlichen Figuren in Kunstwerken richtige Proportionen haben müssen, ist selbstverständlich, und daß somit das Verhältniß des goldenen Schnittes, wenn es in der Proportionalität des menschlichen Körpers eben Bedeutung hat, auch an Statuen u. s. w., rein oder getrübt, wenigstens in einigen Hauptmaßen sich zeigen muß, wird nicht befremden

können. Doch hiermit ist die Sache nicht erschöpft. Zeising hat auch an mehreren Bauwerken zu zeigen gesucht, daß ihre Gesammtmaße und Glieder demselben Gesetze unterworfen sind. Die schönsten Bauten des Alterthums und des Mittelalters weisen nach Zeising Verhältnisse im Sinne der Goldenenschnitt-Theilung auf, und klassische Bauten neuerer Zeit, wie die von Schinkel, schließen sich an. Am Parthenon hat Zeising namentlich gefunden, daß Länge, Breite, Höhe des Ganzen, Durchmesser und Höhe der Säule, Höhe und Theilpunkte des Gebälkes und so fort, auf das Genaueste den verschiedenen Längen entsprechen, die sich aus einer fortgesetzten Goldenenschnitt-Theilung ergeben. In der Baukunst, deren Werke geometrische Grundform und Aufriß haben, wird man die Geltung eines solchen mathematischen Gesetzes eher zugestehen, bei der Einzelstatue oder der gemalten Einzelfigur wird man sie, Angesichts der in der Natur nachgewiesenen Geltung dieses Gesetzes, nicht auffällig finden; und man wird endlich zugeben müssen, daß das Verhältniß des goldenen Schnittes überhaupt und im Allgemeinen einen ganz entschieden ästhetischen Werth hat. Es fragt sich nun, kann ein mathematisches Gesetz auch bei der Anordnung von Kunstwerken herrschen wollen?

Bei der Anordnung.

Die Antwort auf diese Frage von tiefgehender Bedeutung lautet bejahend, und zwar insofern unbedingt bejahend, als die Anwendung des Gesetzes mit Weisheit und Verständniß erfolgt. Für die Baukunst könnten zahlreiche Beispiele beigebracht werden, doch wird hier, wo Alles oder Vieles auf Maße und Verhältnisse ankommt, die Zulassung jenes Gesetzes keine wesentlichen Schwierigkeiten bieten können. Ganz anders ist es aber in der Bildnerei und Malerei, wo durch ein vorgeschriebenes Maßverhältniß der Freiheit der Composition ein arger Zwang angethan werden könnte; es kann also unmöglich so gemeint sein, daß bei der Entstehung der Kunstwerke im voraus das Proportionalgesetz die Anordnung feststelle. Als Gesetz verlangt unser Verhältniß Anwendung; aber wie es im Staate organische Gesetze giebt, die das öffentliche Leben bilden und ordnen, und regulative, nach denen die Handlungen des Einzelnen beurtheilt werden, so wird man unser künstlerisches Gesetz ein regulatives nennen müssen. Die Strafgesetze z. B. wären unnöthig, wenn jeder Mensch die Einsicht und den Willen hätte, nur das Sittliche und Gute zu thun, sie sind also offenbar für gewisse Handlungen, insofern diese unsittlich und schlecht sind, regulativ. Sehe man von dem unvermeidlichen, wenn auch hier geringen, Hinken des Vergleiches ab, so wird man leicht erkennen, was mit der regulativen Natur des Proportionalgesetzes gemeint sei.

Beweise.

Von Wichtigkeit ist es nun, zu beweisen, daß das Verhältniß des goldenen Schnittes bei der Anordnung anerkannt schöner Kunstwerke

zur Geltung gekommen ist. Natürlich kann es in entwickelterer Weise sich nur da zeigen, wo die Anordnung sich an mathematische Grundlinien lehnt, wenn auch die Symmetrie des Ganzen, oder die Gruppirung in der Horizontale und in der Pyramidalform erheblich abgeschwächt sein sollten. Aber selbst wo man es nicht vermuthen sollte, trifft man es in beachtenswerther Weise ausgesprochen, so z. B. auf dem schönen Gemälde einer Madonna des Pietro Perugino im Belvedere zu Wien. Die heilige Jungfrau hält das Christuskind auf ihrem Schooße so, daß ihr rechter Unterarm horizontal liegt; mitten durch diesen Unterarm, also in dessen eigner Axe, läuft die Theilungslinie des goldenen Schnittes, die das ganze Bild nach dem Verhältniß von fünf Theilen oben, und dreien unten horizontal schneidet. Und gerade diese Linie bestimmt die übrige Haltung und Stellung der Madonna und des Kindes, so daß in der That die Genauigkeit, mit welcher die Theilung stimmt, einige Aufmerksamkeit verdient.

Bei größeren Darstellungen zeigt sich der Einfluß des goldenen Schnittes auf die Anordnung ganz vorwiegend in der Höhentheilung. Unter den zahlreichen Beispielen, die sich hier beibringen ließen, wollen wir uns beschränken, einige wenige zu bezeichnen. In der berühmten „Himmelfahrt Mariä" des Tizian in der Akademie zu Venedig fällt der Haupttheilpunkt des goldenen Schnittes in der Längenaxe des Bildes an das obere Schenkelgelenk der Maria, wo er zugleich die Figur derselben noch oben und unten hin fast genau halbirt. Die von diesem Punkte abwärts liegenden etwa fünf Theile der ganzen Höhe theilen sich wieder nach dem goldenen Schnitt, so daß der untere größere Abschnitt dahin fällt, wo die nach oben ausgestreckte Hand des, in der Mitte stehenden Jüngers fast die Wolken, welche die Maria tragen, berührt. In diesem tiefsten Theile des Bildes sind die überraschten Jünger um das verlassene Grab versammelt; er hat genau dieselbe Höhe, welche der obere Theil des Gemäldes von dem Haupttheilpunkt am Schenkel bis zum Bildrande mißt. Es ist unzweifelhaft, daß mit Feststellung dieser Punkte die Gesammtanordnung in der Höhenrichtung gegeben war, und wir verzichten deshalb hier auf eine weitere Ausdehnung der Untersuchung in andere Theile des Gemäldes, die übrigens nur das bereits Angegebene weiter bestätigen würde. Bei einem so ernsten Gegenstande jedoch, wie dieser, scheint eine Anwendung strenger Gesetze vielleicht eher angänglich als bei einem heiteren Stücke. Allein auch hier haben sie ihr Recht behauptet, und, vielleicht das schönste aller derartiger Werke, die Galatea Rafael's in der Farnesina zu Rom, thut dies dar. Die Göttin schwebt auf einem Muschelwagen, von Delphinen gezogen, durch die stillen Fluthen des Meeres, begleitet von Tritonen, Amoretten und den Töchtern des Nereus, oben in

der Luft aber fliegen drei Amoretten, die den Pfeil der Liebe zum Triumphe der Göttin nach den Meerbewohnern abdrücken, während hinter Wolken der Kopf des Allherrschers Eros selbst mit einem Bündel neuer Pfeile hervortritt. Es zeigt sich nun, daß die in der Längenaxe des Bildes vorgenommene Theilung zuerst das Ganze in zwei Abschnitte sondert, in deren unterem die ganze Scene auf dem Meere liegt; nur um ein kleines Wenig ragt die Stirn der Galatea über diesen Punkt hinaus. Der obere Abschnitt enthält die drei, übrigens durchaus in der Pyramidalgruppirung angeordneten, Amoretten, und zwar so, daß er, wiederum getheilt, in seinem unteren Abschnitte die beiden seitlichen, im oberen den mittleren der kleinen Pfeilschützen bezeichnet. Auch hier ergiebt sich unmittelbar schon durch diese kurzen Angaben, daß der von jeher bewunderten, unvergleichlichen Massenvertheilung und Anordnung dieses Gemäldes das Verhältniß des goldenen Schnittes zu Grunde liegt, wenn auch der große Meister mit unendlich feinem malerischen Gefühl jede Härte vermieden hat. — In der heiligen Caecilia desselben Meisters, im Abendmahle Leonardo da Vinci's, in der Dreifaltigkeit Albrecht Dürer's und in vielen anderen Werken klassischer Künstler, von denen wir unter den neueren Cornelius nennen, wird man Gelegenheit finden, ganz ähnliche Beobachtungen zu machen; allein wir wollen uns hier nicht in Untersuchungen verlieren, welche uns von unsrem Wege allzuweit entfernen müßten, sondern kurz noch auf einen wesentlichen Punkt hinweisen.

Zusammenklang von Symmetrie, Gruppirung und goldenem Schnitt.

Dieser betrifft das Ineinanderwirken von Symmetrie, Gruppirung und goldenem Schnitt in der Anordnung bedeutender Werke. Es ist klar, daß ein mathematisches Verhältniß, wie der goldene Schnitt ist, sich am liebsten und wirksamsten auch an geometrische Beziehungen anlehnen und mit diesen, deren ästhetische Bedeutung wir bereits erwähnten, zusammen eine gemeinsame Grundlage zu bieten suchen wird. Doch kann hier lediglich die Erfahrung einen überzeugenden Beweis liefern, da alles Theoretisiren über die Sache durch die einfache Entgegnung, wo sich solche mathematische Grundlage denn bewährt habe, unfruchtbar gemacht wird. Wir wählen hierzu ein Beispiel, bei welchem der Zusammenklang dieser Verhältnisse auf die wunderbarste Weise stattfindet, und das in jeder Hinsicht, also auch in Bezug auf seine Anordnung, stets für eines der edelsten Meisterwerke der Kunst gehalten wurde. Es ist die sixtinische Madonna Rafael's im Museum zu Dresden.

Messung der sixtinischen Madonna.

Theilt man das Bild der Längenrichtung nach in zwei gleiche Hälften, was hier (Fig. 16) durch die Linie a b geschieht, so enthält diese Halbirungslinie alle wesentlichen Theilpunkte des goldenen Schnittes. Zieht

man aber eine zweite, der ersten parallele Linie, welche das Gesicht der Madonna als Längenaxe schneidet, und die hier mit i k bezeichnet wird, so erhält man eine Linie von nicht minderer Bedeutung. Diese beiden

Fig. 16.

Linien sind von so hervorragender Zusammenwirkung, daß schon in dieser Combination eine ungewöhnliche Harmonie liegt, und sie gehören so innig zu einander, daß sie gleichsam nur wie zwei verschiedene Aeußerungen einer und derselben Axe erscheinen. Ja, sie fordern gewissermaßen lebhaft dazu

auf, jede für sich und in der Zusammenwirkung mit der andern als eine Axe anzusehen, und so könnte man, uneigentlicher Weise, die Halbirungslinie a b die geometrische Axe, die zweite Linie i k aber die ästhetische Axe nennen.

Die durch diese Linien bestimmte Symmetrie springt unmittelbar in die Augen; weniger auffallend ist aber die große Genauigkeit hinsichtlich der Anwendung der Pyramidalform. Zieht man nämlich eine Linie, welche, von dem äußersten Punkte am Kopfe des heiligen Sixtus ausgehend, den Kopf der Madonna eben berührt, so schneidet dieselbe nur ein wenig loses Haar von dem Kopf des Christuskindes ab, und berührt ebenfalls diesen. Der Schneidepunkt dieser von l beginnenden Linie mit i k heiße p. Zieht man nun weiter von p eine zweite Linie, welche den Kopf der Barbara ähnlich berührt, und die p m heiße, so berührt diese ebenfalls den Kopf der Madonna und schneidet nur etwas von dem leichten fliegenden Gewande ab. Diese beiden Linien l p und p m sind gleich lang.

Verfährt man unten bei der Engelgruppe in derselben Weise, so findet man, daß die Linie n p′ die Flügelspitze und den Kopf des einen Engels, die Linie p′ o dieselben Theile des andern berührt. Von großer Wesentlichkeit ist aber, daß die Spitzen dieser beiden Pyramidalformen, oder, wenn man die Figuren durch Ziehung der Grundlinien vervollständigte, dieser Dreiecke, nämlich p und p′ genau in der von mir ästhetische Axe genannten Linie i k liegen. Durch diese symmetrische, pyramidalförmige Gruppirung ist zwar die wesentliche Grundlage für die Gesammtanordnung gegeben, allein diese ist noch nicht vollkommen bezeichnet, und namentlich fehlt noch jede Maßbestimmung für die Hauptfigur. Diese, und natürlich somit auch die Maßbestimmungen für die Nebenfiguren, giebt die Theilung durch den goldenen Schnitt.

Nimmt man die, mit dem Namen der geometrischen Axe bezeichnete Linie a b als Ganzes an, so ist c der Theilpunkt, und es verhält sich somit a b : b c = b c : a c. In c liegt fast genau der Mittelpunkt der, in der Verkürzung gesehenen Fußsohle des Christuskindes. Den größeren Abschnitt dieses Verhältnisses b c nun als Ganzes angenommen, so fällt der Theilpunkt nach d, und es verhält sich b c : c d = c d : b d. In d liegt fast genau die Fußspitze der Madonna. Wird ferner a c als Ganzes genommen, so ist e der Theilpunkt, und es verhält sich demnach a c : c e = c e : a e. Der Theilpunkt e trifft mit dem linken Augenwinkel der Madonna zusammen. Ist nun aber a e das Ganze, so ist f der Theilpunkt, und es verhält sich a e : a f = a f : f e; f ist aber zugleich der Durchschnittspunkt der einen Pyramidallinie p m mit der geometrischen Axe a b und bezeichnet die Grenze des Kopfes der Madonna.

Endlich ist der Theilpunkt für den Abschnitt b d in g, so daß sich b d : d g = d g : b g verhält. In g aber liegt die Schulter des größeren Engels.

Es zeigt sich ferner und geht aus diesen verschiedenen Proportionen hervor, daß a c = c d, c e = b d, a e = d g, und a f = b g ist, also daß der erste Theilpunkt des goldenen Schnittes den Abstand der Fußspitze der Madonna von dem obern Bildrande halbirt, daß der Abstand des Kopfes der Madonna von diesem obern Bildrande ebenso groß ist, wie derjenige der Schulter des Engels von dem untern, daß der Abstand des Auges der Madonna vom oberen Rande dem Abstande ihrer Fußspitze von der Schulter des Engels gleich ist, daß die Summe dieser beiden Abstände aber dem Abstande derselben Fußspitze vom untern Rande und der Entfernung des Augenwinkels der Madonna von der Fußsohle des Kindes gleich ist.

Hiermit sind alle wesentlichen Punkte für die Anordnung und Maßbestimmung der Hauptfigur gegeben, da natürlich durch Bezeichnung der Fußspitze, der Kopfhöhe und des Auges eine Figur so weit vollständig bestimmt ist, als die weitere Ausführung der Zeichnung den allgemeinen Gesetzen der Proportionalität und Schönheit unterliegt. Dadurch, daß auch der Fußpunkt des Kindes festgestellt ist, ergiebt sich zugleich die Maßbestimmung desselben und sein Verhältniß zur ganzen Figur der Madonna.

In Bezug auf die beiden Nebenfiguren zeigt sich, daß die Entfernung der Halsgruben beider von der Fußspitze der Madonna eine gleiche und zwar eine gerade ebenso große ist, wie der Abstand dieser Fußspitze von der Sohle des Kindes. Der Theilpunkt d ist von c ebenso weit entfernt wie von q und r, die Abstände q d und r d sind demnach gleichfalls Abschnitte aus den, nach dem goldenen Schnitte ausgeführten, Proportionaltheilungen der geometrischen Axe. Legt man ferner durch den ersten Theilpunkt c dieser Axe eine Horizontale, so trifft diese die äußerste Nasenspitze des Sixtus in s und die Schläfe der Barbara in t, und ist in dieser Entfernung s t wiederum dem Proportionalschnitte c d gleich. Endlich berührt die Horizontale, welche man durch den Halbirungspunkt des innerhalb der Madonnenfigur liegenden Theiles der geometrischen Axe in h (so daß also f h = h d ist) zieht, die Kinne dieser Heiligen in ihren untersten Punkten u und v. Uebrigens ist augenfällig, daß die Stellung jeder der beiden Figuren ebenfalls dem Pyramidalumriß folgt.

Was das Verhältniß der Breite des Bildes zur Höhe oder deren Abschnitten betrifft, so liegt der bestimmende Theilpunkt nicht, wie wohl sonst häufig, in dem Halbirungspunkt der schmalen Seiten, sondern er fällt, von rechts aus gemessen, in die Mitte beider Axen, so daß der Abstand

dieses Punktes von dem rechtsseitigen Bildrande dem kleinen Abschnitte der ersten Theilung nach dem goldenen Schnitte, nämlich a c gleich ist. Dieses Längenmaß kehrt also auch hier wieder, so daß die Abstände ac, cd, qd, rd, st sämmtlich einander gleich sind, und wiederholt sich sogar noch einmal in der Pyramidallinie n p′, welche dieselbe Länge hat. Die Lage des Theilpunktes zwischen den beiden Axen bestätigt zudem noch die weiter oben gemachte Aeußerung von der engsten Zusammengehörigkeit dieser Linien.

Es ließen sich in unserm Bilde noch einige Beziehungen ähnlicher Art auffinden, doch halte ich durch das Gesagte im Wesentlichen die Sache für genügend festgestellt. Die rein architektonische Symmetrie ist durch die sinnvolle Seitwärtsrückung der Hauptfigur nach links in ihren Härten beseitigt, dagegen eine vollkommene Symmetrie der Masse festgehalten, so daß ein durchaus edles Gleichgewicht im Bilde herrscht. Die Pyramidalform ist streng beobachtet, sowohl im Ganzen der beiden Gruppen, wie in den beiden großen Nebenfiguren für sich. Die symmetrische Haltung dieser beiden Figuren, besonders in den Köpfen, ist um so überraschender, als der eine derselben im Profil, der andere fast ganz von vorn gesehen wird. Jener, der des heiligen Papstes Sixtus, ist nach oben gerichtet und schaut zur Madonna auf, indem er mit der rechten Hand nach außen auf die zu denkende Christenheit weist. Seine Haltung ist bewegter und deutet die Vermittlung zwischen der ruhelosen Menschheit und dem Göttlichen an. In ihm ist, wie man in der Aesthetik wohl sagt, die aufsteigende Linie bezeichnet. In der Barbara erkennen wir umgekehrt die absteigende Linie, und ihre ruhige Haltung mit dem nach unten gewendeten Blick und dem seelenvollen Antlitz bestätiget dies. Die Köpfe der Heiligen stimmen in ihrem symmetrischen Verhältniß vollkommen, wie dies an den sechs oben bezeichneten Punkten ersichtlich ist. Allerdings ist die verschiedene Haltung der beiden Köpfe von allergrößter Bedeutung, da nur so die sonst unvermeidliche Härte vermieden werden konnte, denn denkt man sich in dieser Anordnung beide Köpfe im Profil, so würde man das Urtheil, daß dies sehr steif aussähe, gar nicht zurückhalten können; es offenbart sich somit der feinste künstlerische Sinn in diesen Beziehungen. Auch die herunterhängende Mantelschleppe und die Papstmütze des Sixtus sind zwar nicht im absoluten Gleichgewicht der Masse, doch glaube ich, daß diese Abweichung um so wohlthätiger wirkt, als die Beziehung des Sixtus zu der Erde und Menschheit hierdurch auf das Allerdeutlichste ausgesprochen wird. Dagegen ist das Gleichgewicht der Masse in der Madonna selbst sehr schön veranschaulicht, indem auf der einen Seite das Kind sitzt, auf der anderen der Schleier sanft weht. Es entsteht hierdurch zugleich der wohlgefälligste Umriß.

Das Verhältniß des goldenen Schnittes wirkt nun lebendig über in die symmetrische und pyramidalförmige Grundlage, indem es die Maßbestimmungen festsetzt. Ist die Höhe des Bildes gegeben, so folgen daraus alle wesentlichen Punkte, zunächst c und d, wo die beiden Fußspitzen sich befinden, dann die Breite des Bildes und die Abweichung der Hauptfigur aus der geometrischen Mitte, also die ästhetische Axe. Es folgen dann die Punkte e, f und g zur weiteren Festsetzung der Längentheilung, und es schließen sich die Punkte q, r, s und t nebst u und v für das Breitenverhältniß an. Daß nunmehr, nachdem diese Punkte angeordnet sind, die beiden Pyramidallinien der obern Gruppe lp und pm unmittelbar sich ergeben, ist klar, und es findet somit die innigste Beziehung zwischen dem Umriß der Gruppe und der Spitze derselben p einerseits, und den Theilungen des goldenen Schnittes andererseits statt. Für die untere Gruppe ist der Abstand von p von dem oberen Bildrande bestimmend, indem derjenige von p′ vom untern Bildrande fast genau die doppelte Länge von jenem mißt, so daß auch hier die unmittelbarste Wechselwirkung des symmetrischen und pyramidalen Motivs mit dem des goldenen Schnittes wiederkehrt.

Es wird zugegeben werden müssen, daß in diesen Maßverhältnissen und Festsetzungen eine sehr merkwürdige Uebereinstimmung ruht, und daß man bei dem zweifellosen, ästhetischen Werthe des goldenen Schnittes hier sehr wohl von einer seltenen Harmonie in den rein mathematischen Verhältnissen sprechen kann, ohne sich in pythagoräische Zahlenmystik und romantische Schwärmerei zu verirren. Trotzdem ist es wahr, daß mathematische Theilungen und Figuren an sich nicht schön genannt werden können, und daß die geometrische Anordnung eines Bildes der freien Bewegung und malerischen Auffassung an sich entgegen steht. Betrachtet man nun aber die wesentlichen Bestimmungen der Anordnung in der sixtinischen Madonna, so wird man erstaunen über die wunderbare Vereinigung der geometrischen Grundlage mit echt malerischer Freiheit. So sehr ist die geringste Spur der Härte und Steifheit, welche die hier entwickelten Maßbestimmungen hinterlassen könnten, in die vollendetste künstlerische Harmonie aufgelöst, daß beim Beschauen des Bildes jeder Gedanke an ein mathematisches Grundschema völlig ausgeschlossen bleibt.

Uebrigens ist es nun wohl kein Gegenstand einer Streitfrage, ob Rafael dieses Grundschema auf seine Leinwand gezeichnet, und dann die Figuren nach den vorher festgestellten Linien und Punkten ausgeführt habe. Vielmehr würde das Gegentheil aus inneren und äußeren Gründen mit völliger Sicherheit darzuthun sein; ja es ließe sich wohl behaupten, daß dem großen Meister der goldene Schnitt in dem hier besprochenen Sinne

unbekannt gewesen. Die hohe Bedeutung der Symmetrie und Pyramidalform war ihm bewußte Kenntniß, und bildete schon seit Jahrhunderten einen Gegenstand künstlerischer Erziehung, so daß er sie mit vollem theoretischen Verständniß anwendete, was viele seiner Werke, wie wir bereits andeuteten, beweisen. In allen diesen Werken aber beruht das Bedeutende nicht auf einem vorher trocken entworfenen, mathematischen Schema, sondern auf der Größe des malerischen Gefühles, und dieses malerische Gefühl ist es auch, welches in unserm Bilde die edelsten Maße und Verhältnisse so sicher getroffen hat. Wenn die künstlerische Begabung, wie einige Aesthetiker meinen, eine unbewußte Wissenschaft ist — und sie ist dies, wenn man darunter die dem Verstande unbewußte, aus der Tiefe des Gemüths entspringende, und nur vom Gefühl in seiner Nothwendigkeit empfundene Schöpfung der Poesie versteht — so muß auch Rafael, in unbewußter Wissenschaft seinem Genius folgend, die unendliche Harmonie dieser Maße und Verhältnisse empfunden haben, obwohl er selbst ihre geometrische Uebereinstimmung nicht erkannt hat. Das Spiel des Zufalls in diesem seltenen Zusammenklang zu finden, könnte nur Denen beikommen, welchen mathematische Genauigkeit etwas eben so Unverständliches ist, wie künstlerische Schönheit.

Der wahre Genius trägt die Gesetze seiner Kunst lebendig in sich, und übt sie unbewußt aus. Ihm sind sie nichts äußerlich Angelerntes, sondern ein aus der Tiefe seines Wesens unmittelbar Hervorquellendes; in ihm offenbart sich ein Theil des Schöpfungsgeistes der Natur, deren Maße und Verhältnisse denselben Gesetzen unterliegen. Der große Künstler ahmt so die Natur nach, nicht indem er ihre Formen auf äußerlich erlernte Weise in leblosem Materiale wiederholt, sondern indem er frei schaffend nach denselben Gesetzen bildet. So bethätigt er das reinste Maß und bindet seine Freiheit stets an die, ihm lebendig innewohnenden, allgemeinen und ewigen Gesetze, die ihm kein Zwang sind, da er keine Willkür kennt. Dem kleinen Talente und dem beschränkten Geiste erscheint jedes Gesetz als eine beengende Grenze, während der Weitblickende in demselben nur die Erfüllung des in ihm unbewußt lebenden Dranges erblickt. Daß Rafael so strenge Gesetze befolgte und doch so unerreicht Schönes schuf, erhebt nur um so mehr seinen Genius und sein Werk. Auf ihn findet im vollen Maße Schiller's Wort vom Sänger seine treffendste Anwendung:

> Er saß in der Götter urältestem Rath
> Und behorchte der Dinge geheimste Saat.

Was er dort an den tiefsten Quellen der Natur lauschte, wunderbar bringt es der Dichter in Worte, der Künstler in sichtbare Formen;

und erst später erkennt die Vernunft die Gesetze, nach denen das Schöne gebildet ist, wie es denn heißt:

> Was erst, nachdem Jahrtausende verflossen,
> Die alternde Vernunft erfand,
> Lag im Symbol des Schönen und des Großen
> Voraus geoffenbart dem kindischen Verstand.

Wer an sich, wenn auch in bescheidenstem Maße, die Ursprünglichkeit und Unmittelbarkeit poetischen Empfindens nicht erkannt hat, der glaube wenigstens unserm großen Dichter, daß aus dem suchenden und berechnenden Verstande keine großen Dichtungen und Kunstwerke entstehen, daß sie aus der Tiefe des Gemüths wie mit Zauberschlag erwachsen, und in unbewußter Wissenschaft nach ewigen Gesetzen vollkommen und lauter gebildet werden. So gebe man denn dem großen Meister von Urbino den Ruhm, daß sein Genius das Schöne auch trefflich und vollkommen geschaffen, und daß unsere, seit seiner Zeit um mehr als drei Jahrhunderte gealterte Vernunft beginnt, die im Symbole des Schönen und Großen ruhenden allgemeinen Gesetze zu finden und zu verstehen.

Inwiefern Baumeister, Bildhauer und Maler durch die Kenntniß dieser Verhältnisse und Gesetze bei ihrer Kunstübung einen praktischen Gewinn und Nutzen erreichen können, haben wir hier, der Erfahrung vorgreifend, sicher nicht zu untersuchen, umsoweniger als denkende Künstler für die richtige, regulative Anwendung derselben leicht und glücklich das Verständniß finden werden. Uns war es hier die Hauptsache, nachzuweisen, daß in der Anordnung der Kunstwerke Gesetze herrschen, und daß durch die Erkennung dieser die Würdigung jener sich steigern muß.

Eurhythmie.

Es bleibt uns am Schlusse dieses Abschnittes noch übrig, einige Worte über den Rhythmus oder richtiger die Eurhythmie in den Werken der bildenden Kunst zu sagen. Das griechische Wort ῥυθμός heißt ursprünglich das Fließende, gleichmäßig sich Fortbewegende, und dann, zunächst auf Sprache und Tonkunst übertragen, die gleichmäßige Fortbewegung, der Rhythmus in der bei uns eingebürgerten Bedeutung; εὐρυθμία aber, die Wohlbewegung, will das wohlgefällig sich bewegende Gleichmaß bezeichnen, sie ist also in ästhetischer Hinsicht eine Steigerung des Rhythmus. Von Eurhythmie namentlich nun spricht man in der bildenden Kunst. Sie hat keine so bestimmten Gesetze, wie der sprachliche Rhythmus in seiner Hebung und Senkung und auch wohl in den Versfüßen, oder wie der musikalische im Takte, wenigstens sind diese Gesetze bis jetzt kaum in einzelnen Zügen erkannt; allein sie fließt unmittelbar aus der Gesammtanordnung eines Kunstwerkes, und findet, ihrer Entstehung nach, ihre Erläuterung in dem über diese soeben Ausgeführten. Sie ist nicht das Wohlthuende über-

haupt im Gesammteindrucke, sondern nur das Wohlthuende in der Fortbewegung von einem Theile zum andern, der schönen Verknüpfung des höher Liegenden mit dem tiefer Liegenden, der angenehmen Linie, die das Auge beschreibt, wenn es der Reihe nach von dem einen Gliede der Gesammtmasse zum andern sich langsam bewegt, woher auch die kurz zuvor erwähnte Bezeichnung der aufsteigenden und absteigenden Linie in Kunstwerken ihre Entstehung nimmt. Eurhythmie kann also nur mehrgliedrigen Werken der Kunst, nie Einzelstatuen und dergleichen eigen sein; sie tritt auf in Gruppen, Friesen und Bildern, aber ganz besonders herrscht sie in der Baukunst, deren Massen durch sie allein in großen Werken Leben erhalten. Denn die todte Masse ohne Bewegung ist eben leblos, Bewegung im Großen aber wird künstlerisch nur durch das, was wir Eurhythmie nennen, erzeugt; die dekorative Durchbildung gehört dieser an sich nicht an, sondern veredelt nur die einzelnen Theile und das Ganze zur Bedeutung vollkommener Kunstwerke. In der Bildnerei und Malerei tritt der Schein des Lebens schon durch die der Natur entlehnten Formen des Einzelnen ein, und die Eurhythmie bezieht sich auch hier nur auf die Anordnung der einzelnen Theile zu einem Ganzen. Eines der besten Beispiele für diese Eurhythmie bietet der Dom zu Speyer, bei dem, abgesehen von der modernen Ausmalung, nur sie allein die außerordentlich bedeutende ästhetische Wirkung hervorbringt. Aus der Kuppel über der Kreuzung bewegt sich das Auge herunter in das Querschiff und in die Absis, deren Fußboden, bei beiden erhöht, tief in das Mittelschiff hineinragt, zu dessen Seiten wiederum die niedrigeren Seitenschiffe eine Senkung andeuten. Jeder, der in Speyer war, wird die Gewalt dieser Bewegung gefühlt haben und sich leicht überzeugen, was in der Kunst überhaupt mit Eurhythmie gemeint sei. Ein anderes ganz hervorragendes Beispiel bietet das Schauspielhaus zu Berlin in seiner äußeren Erscheinung, die durch Abbildungen wenigstens allgemein bekannt ist; die wohlthuende, gleichmäßige Bewegung der Massen in diesem Werke ist für jedes gebildete Gefühl ohne weitere Erklärungen verständlich. In einer fortlaufenden Arkadenstellung, in den Bögen einer Brücke und dergleichen ist Eurhythmie, und auch in plastischen und malerischen Werken drückt sie sich in verwandter Weise aus, wie etwa in der Niobegruppe, im Parthenonfries, den großen Werken Rafael's, die hier als ausgezeichnete Beispiele genannt werden können. Der Sprachgebrauch ist jedoch leider nicht immer ganz zuverlässig, und er vermengt häufig die Ausdrücke Rhythmus und Eurhythmie, obwohl für die bildenden Künste die Entfernung jenes und die ausschließliche Anwendung dieses sich sehr empfiehlt.

Achter Abschnitt.

Mittel und Verfahren der Darstellung.

Wir treten hier an ein Gebiet heran, wo eine Scheidung der verwandten drei bildenden Künste unmittelbar aus der einfachsten Betrachtung der Sache sich ergiebt. Wenn bisher die ästhetischen und allgemeinen Beziehungen und Grundlagen gemeinsam oder zusammenfassend behandelt werden konnten, so ist hier in praktischer Hinsicht eine Trennung von vornherein bedingt, da eben die Stoffe, in denen jede der drei Künste ihre Werke zur Erscheinung bringt, verschieden sind. Wir müssen also hier die Künste abgesondert, jede für sich betrachten.

A. Baukunst.

Da die Ausführung eines Bauwerkes im Wesentlichen handwerklicher Art ist, so werden wir hier Material, Construction, äußeren und inneren Ausbau nur insoweit in Betracht ziehen können, als durch dieselben der künstlerische Charakter des Bauwerkes bedingt wird. Und da der innere und äußere Ausbau eine grundlegende Bedeutung in dieser Hinsicht nicht besitzen kann, die Construction aber wesentlich vom Materiale abhängig ist, so müssen wir ganz vorwiegend auf eine Betrachtung dieses letzteren, natürlich immer nur innerhalb der Grenzen, die durch den Begriff der Baukunst als Kunst bestimmt sind, eingehen.

Baumaterial.

Das Material ist für die ganze Anlage und künstlerische Ausbildung eines Bauwerkes von höchster Bedeutung. Wir können, sowohl in Bezug auf die Bauweisen unsrer Zeit, als auch auf die der früheren Epochen, sogleich drei wesentlich verschiedene Stoffe unterscheiden: den natürlichen Haustein, den künstlichen Ziegel und das Holz. Neben diesen ist in unseren Tagen das Eisen als selbständiger und formbestimmender Stoff aufgetreten.

Natürlicher Haustein: Anwendungen.

Der natürliche Haustein ist zugleich das barbarischste und edelste Material eines Baues; barbarisch, weil es in rohester Anwendung die

Aufthürmung von Massen als Denkmäler ursprünglichster Art begünstigt, edel, weil es, künstlerisch behandelt, bei großer Dauer zugleich die ursprünglichste, organischeste und wahrste Gliederung gestattet. Zwischen diesen beiden äußersten Anwendungen liegen eine Reihe Uebergangs- und Vermittlungsstufen. Die barbarischste Form der Benutzung des Hausteines finden wir in Indien, wo ganze Berge in ihren Stirnseiten und im Innern architektonisch und zweckdienlich zugerichtet wurden, wo auch kleinere Felsmassen, zu freistehenden Denkmälern bearbeitet, ihre natürlich gewachsene Verbindung mit dem Erdboden behalten haben. Von einer Bewältigung, von einer Herrschaft über die Masse ist hier also keine Rede; der Menschengeist zeigt sich hier auf der Stufe eines ungebändigten Spieltriebes stehend. Die Aegypter in ihrer nüchternen Strenge drangen schon bedeutend weiter vor, aber sie scheiterten in der Hauptsache, da es ihnen nicht gelang, die Deckenorganisation zu finden, in der das ganze Problem der künstlerischen Anwendung des Hausteines lag. Sie blieben dabei stehen, die Decken ihrer monumentalen Bauwerke aus großen und schweren Steintafeln herzustellen, und bemalten sie dann mit bunten Farben, um die drückende Eintönigkeit dieses wichtigsten Bautheiles zu verhüllen. Auch ihre Pyramidenbauten zeigen nur ein unkünstlerisches, gewaltiges Aufhäufen von Massen, das dem dunkeln Drange nach unzerstörbarer Monumentalität entstammt, das aber ebenso einen klaren Gedanken, wie eine reife Ausbildung vermissen läßt. Anders die Griechen. Sie führten die Hausteinarchitektur in strenger Vollendung zu höchster Schönheit durch, indem sie vor Allem eine aus Balken und Deckfeldern trefflich gegliederte, leichte und kunstgemäße Decke herstellten, und dadurch auf alle Theile des Baues einen wesentlich bestimmenden Einfluß übten. Ueber Das, was sie so leisteten und erreichten, ist keine Zeit nach ihnen hinaus gekommen, die den Haustein rein zur Anwendung brachte. Die ganze Entwickelung ihrer Behandlung dieses Materiales liegt noch jetzt in ihren Denkmälern anschaulich vor. Von den rohen Häufungen der Steinblöcke zu den kyklopischen Mauern der pelasgischen Urzeit sehen wir den Uebergang zu den polygonal behauenen und gefügten Werkstücken, von diesen zu den rechteckig bearbeiteten, in regelmäßigen Schichten gelagerten Quadern. Von den alten Ueberkragungen, mittelst deren sie Wandöffnungen, besonders Thüren, und auch ganze Räume, wie die s. g. Schatzhäuser, massiv zu überdecken wußten, sehen wir sie fortschreiten zu der bewunderungswürdig gegliederten Steinbalkendecke. Nur die Herstellung massiver Bögen, die aus wohl gefügten, nach der Theorie des Steinschnittes gearbeiteten Werkstücken gewölbt sind, mußten sie andern Völkern überlassen, da diese Constructionsform nicht zu ihrem architektonischen System stimmte. Weiter,

hierüber hinaus zu kommen, ist bei ausschließlicher Anwendung von Haustein nicht möglich. Denn der Gewölbebau, welcher von nun an in der geschichtlichen Entwickelung der Baukunst im Wesentlichen bestimmend wurde, verdankt seine Entstehung nicht einer, aus sich heraus geflossenen Weiterbildung des Hausteinbaues, sondern einer überlegten und wohl berechneten Anwendung künstlicher Steine und künstlichen Mörtels. Wo als Ersatz der Ziegeln beim Gewölbebau natürlicher Stein benutzt wurde, geschah dies aus äußeren Gründen und nothwendig in so kleinen Stücken, daß man darin keine eigentliche Anwendung von Haustein, als solchem, finden kann, denn fast alle Eigenschaften, wodurch dieser sonst bedeutend wird, sind hierbei meist unbenutzt geblieben oder vernichtet.

Arten.

Die schönsten Bauten in Hellas waren aus kostbarem Marmor, wie namentlich dem von Pentele errichtet, doch wurde auch Sandstein und Kalkstein häufig verarbeitet. Selbst der poröse Tuffstein und der unedle Muschelkalk wurden nicht verschmäht, wie dies die griechischen Denkmäler in Sizilien und in Paestum bekunden, doch sieht man bereits an diesen einen dünnen, mörtelartigen Ueberzug, der die Bestimmung hatte, der löcherigen Oberfläche dieser Steinarten ein besseres Ansehen zu geben. Die härteren Steinarten, wie Granit, Syenit, Basalt, welche die Aegypter ganz besonders bevorzugt hatten, kommen nur höchst ausnahmsweise an den griechischen Denkmälern vor, während dieselben in Verbindung mit allen sonst irgendwie verwendbaren Stein- und Marmorarten von den Römern der Kaiserzeit wieder begünstigt wurden. Die in Rom vorzugsweise verwendeten einheimischen Bruchsteinarten heißen Peperin und Travertin. Wir werden auf die, in den Alterthümern von Rom vorgefundenen Steinarten noch zurückkommen müssen (s. S. 130). Während des Mittelalters und der neueren Zeit bediente man sich bei der Anwendung des Hausteines fast durchweg des einheimischen oder nachbarlichen Materials, und auch in unseren Tagen wird dies im Allgemeinen noch ebenso gehalten, nur mit dem Unterschiede, daß man, ähnlich wie man einst in Toskana die kostbareren Marmorarten nur zu den s. g. Incrustationen verwendete, jetzt schon beim Sandstein meist auf eine möglichst sparsame Verwendung Bedacht nimmt, daß man also die nicht sichtbaren Kernmassen der Mauern aus anderen Materialien herstellt, und die Bruchsteine nur zu einer Blendschicht für die äußere Architektur verwendet.

Bedeutung.

Der Werth des Hausteines für die künstlerische Erscheinung eines Bauwerkes beruht darin, daß er gestattet, alle Architekturtheile in einzelnen Stücken für sich vollkommen auszuarbeiten, und in der Zusammensetzung derselben die ganze Gliederung des Baues, ihrer statischen Organisation nach, künstlerisch zur Anschauung zu bringen. Dazu kommt der Charakter der

Festigkeit und Gediegenheit, oder der Würde und Pracht, der diesem Materiale, je nach der Farbe und Härte der verschiedenen Steinarten, von Natur eigen ist.

Künstliche Ziegel: Herstellung u. Anwendung.

In denjenigen Ländern, welchen die Gebirge zur Gewinnung von Bruchsteinen fehlten, führte die Nothwendigkeit schon frühe dahin, aus den anderweitig von der Natur gegebenen Mitteln Baumaterial zu bereiten, nämlich aus den lehm- und thonhaltigen Erden Steine zu formen. So entstanden die Ziegel oder Backsteine. Theils wurden sie einfach nur an der Sonne getrocknet (Rohziegel), theils jedoch auch gebrannt. Ihre Verbindung zu festen Mauermassen kann nur durch ein künstliches Bindemittel (Mörtel) und durch verschränkte Lagerung der einzelnen Ziegel in den verschiedenen Schichten (Steinverband) ermöglicht werden. Ihre Anwendung aber kann immerhin sehr roh und sehr durchgebildet sein, im Allgemeinen aber setzt sie eine größere Kenntniß der Mathematik und Statik voraus, als die Ausführung eines reinen Bruchsteinbaues erfordern würde. Dies leuchtet ein, wenn man auch nur mit einem Blicke eine griechische Säulen- und Balkendecken-Architektur mit den verschiedenen und zusammengesetzten Gewölbearten vergleicht. Doch auch in seiner künstlerischen Erscheinung ist der Ziegelbau ein bei Weitem anders gearteter. Anfänglich bekleidete man ihn mit Platten von Bruchstein, oder man überzog ihn mit einem Mörtelabputz, aus Sand und Kalk gemischt, der zunächst den Zweck erfüllte, das Eindringen von Feuchtigkeit und Regen in die Fugen zwischen den Steinschichten zu verhüten, der dann aber auch das Ganze wohlgefälliger oder würdiger erscheinen lassen sollte. Später jedoch fühlte man, daß namentlich dies Abputzen, gegenüber dem Aussehen eines Gebäudes aus Haustein, den Schein des Unwahren erzeuge, da man Wandflächen und Constructionstheile gleichmäßig dem Auge verdeckte. Man strebte also dahin, den Mörtelputz gänzlich fallen zu lassen, und bewirkte dies, indem man in die Außenfläche Steine von vorzüglich gutem Zustande, Blendsteine genannt, brachte und die Fugen sehr sauber ausstrich. Dadurch erschien das Gebäude wieder in seinem natürlichen Materiale, man sah sogleich, was an ihm Wandfläche, was Pfeiler, was Bogen sei. Diese so ausgebildete Architektur, in der dann auch das gesammte Ornament aus gebranntem Thon besteht, hat verschiedene Namen empfangen, wie Backstein-Architektur, Ziegel-Rohbau und ähnliche mehr.

Seit dem grauesten Alterthume wurden Ziegelbauten aufgeführt, so in Babylon aus ungebrannten und gebrannten Steinen anfänglich unter Benutzung von Asphalt, später von Kalkmörtel als Bindemittel, so in Aegypten aus Steinen, welche man aus Nilschlamm gewann. In der Zeit des Römerreiches und des Mittelalters erreichte die Ziegelfabrikation eine bedeutende

Höhe, und nach und nach wurde der Backsteinbau vorbereitet zu jener Entwickelung, die er, namentlich während des 15. und 16. Jahrhunderts, in Oberitalien fand, und die er z. B. in der Certosa bei Pavia in so glänzender Weise zeigt. In unserm Jahrhundert hat Schinkel dieser Rohbau-Architektur neue erweiterte Wege angewiesen, so daß man in Gegenden, wo der Haustein sehr theuer ist, dennoch ein echt monumentales und in seiner Schönheit vollkommenes Bauwerk rein im Ziegelrohbau herstellen kann. Das in dieser Beziehung Bahn-brechende Werk in unsrer Zeit war das Gebäude der Bauakademie zu Berlin.

Bedeutung.

Der künstlerische Werth des Backsteins beruht auf der Möglichkeit, die Ziegelerde in der mannigfaltigsten Weise zu formen und zu brennen, dann auf der großen Dauerhaftigkeit des Materiales, auf den technischen Vorzügen, welche die Vermauerung der künstlichen Ziegel zu Wand, Pfeiler und Gewölbe gewährt, und endlich auf dem Umstande, daß man Steine von verschiedenen Farben nach bestimmten Mustern verbinden kann. Die Grenze des Backsteinbaues liegt in der Bedingung, daß die Ziegel eine gewisse, verhältnißmäßig kleine Größe nicht überschreiten können, daß also die Architektur in den Wandflächen, wie in den einzelnen Architekturtheilen viele Fugen zeigen muß, wodurch die organische Gliederung nothwendig beeinträchtigt wird, und daß die Verwendung von Architekturtheilen, die aus einem Stücke bestehen sollten, namentlich also der Säule, ausgeschlossen bleibt.

Holz.

Das Holz, schon weil es, der Witterung ausgesetzt, fault, kann natürlich zu einem monumentalen und damit im höheren Sinne künstlerischen Bau nicht führen, doch hat es im Mittelalter den Charakter einer umfangreichen Gattung von Gebäuden bestimmt, so daß man in diesen vorwiegend eine Holzarchitektur erkennen muß. Das Wesen derselben besteht vornehmlich darin, daß aus Balken das ganze Haus seinem Umfange und seiner Eintheilung nach errichtet wird, daß die Zwischenräume zwischen den Balken mit Ziegeln gefüllt, und daß die sichtbaren Balken selbst in bezeichnender Weise ornamentirt und ausgebildet werden: hierdurch wird sofort ersichtlich, die Grundlage der ganzen Construction sei das Holzgerüst. Sehr sinnvoll ging das Mittelalter dabei zu Werke, wie die erhaltenen Gebäude in Niedersachsen, der Altmark und einigen anderen Gegenden beweisen, und in ähnlicher Art verfahren noch jetzt die Gebirgsbewohner der deutschen Alpen, um ihre zierlichen und geschmackvollen Häuser herzurichten. Gegen diese Bestrebungen ist die Weise der Russen, aus horizontal auf einander gelegten Baumstämmen ihre Blockhäuser, die lediglich aus Holz aufgebaut sind, herzustellen, wahrhaft barbarisch. Wir unterlassen es, die Vorzüge der Holzarchitektur, die in der Hauptsache technischer Art sind, hier anzudeuten, und wir bemerken nur, daß in künst-

lerischer Hinsicht die Leichtigkeit, mit der man in Balken und Bretter Zierrathen schneiden und schnitzen kann, der individuellen Willkür einen weiten Spielraum gönnt. Daß die Holzarchitektur auch im Alterthume, namentlich dem klassischen, eine Rolle gespielt hat, kann keinem Zweifel unterliegen, da offenbar Abbildungen solcher Holzbauten uns in steinernen Denkmälern, wie ganz besonders den lykischen Felsengräbern, erhalten sind, und da alte Schriftsteller sogar von hölzernen Tempeln reden.

Eisen.

Endlich das Eisen, dieser mächtige Bundesgenosse der Ideen des neunzehnten Jahrhunderts, hat allerdings zu einer neuen monumentalen Deckenconstruction geführt, doch ist seine ausschließliche Anwendung ohne die andern hauptsächlichen Baumaterialien noch weniger möglich als die des Holzes. In geringen Fällen, wie bei den Anlagen der großen Gitterbrücken, der Industriepaläste und Kornhallen hat man einen besonders vorwiegenden Gebrauch von demselben gemacht, ohne dabei die rein durch die Construction gegebene Form in wesentlich neuen künstlerischen Motiven auszugestalten.

Andere Materialien.

Andere Materialien der verschiedensten Art, wie namentlich Metalle, Glas, Oel- und Leimfarben u. s. w., treten hinzu, um den Ausbau im Aeußern und Innern zu vollenden, sie besitzen aber nicht eine eigentlich grundlegende und bestimmende Bedeutung, sondern nur eine ergänzende und erfüllende, für die Anordnung, den Aufbau und den allgemeinen künstlerischen Charakter des Bauwerkes.

Verbindung dieser Stoffe.

Das Höchste und Schönste in der Baukunst wird für unsre Zeit nur durch eine Vereinigung der verschiedenen Baumaterialien erreichbar sein; denn die Anwendung des Hausteines allein müßte zu den drückendsten Beschränkungen der Construction führen und sicher den modernen Zweck jedes Gebäudes verfehlen, — nur Ziegeln würden jede Säulenarchitektur ausschließen — und der Gebrauch von Holz oder Eisen allein würde abenteuerlich erscheinen müssen; wobei an die Unmöglichkeit, ein Bauwerk in nur Einem Materiale völlig fertig zu stellen, nicht einmal gedacht wäre. Die gemeinsame Benutzung von natürlichem und künstlichem Stein sammt Holz und anderen zahlreichen Baumaterialien ist auch seit dem höchsten Alterthume durchaus gebräuchlich, da eben die Nothwendigkeit selbst hierauf hinwies. Die Aegypter bekleideten ihre Ziegelpyramiden mit natürlichen Steinplatten, die Assyrer verwendeten in ihren Backsteinbauten das Holz in beträchtlicher Menge zu Stützen und Deckenbalken. Die Griechen mußten Holz und Metall zu den Dachstühlen, Thüren, Gittern u. s. w. an ihren Tempeln benutzen, außerdem daß sie ohne hölzerne und metallene Klammern und Dübel ein möglichst unverrückbares Gefüge der Werkstücke nicht hätten erreichen können. Noch heute

erblicken wir in Rom neben manchem anderen Denkmal, das die Vereinigung der verschiedensten Baumaterialien bekundet, das Pantheon mit seiner mächtigen Säulenhalle, seiner ehernen Thür und seiner 100′ weiten Kuppel, die sogar ohne strenge Gewölbeconstruction aus gebrannten Ziegeln und Ziegelstücken, mit festem Mörtel gleichsam zu einer Masse gemischt, hergestellt ist; — wir sehen aus frühester christlicher Zeit die alten Basiliken in Rom und Ravenna, die auf marmornen Säulen Wände aus Ziegeln und auf diesen eine hölzerne Balkendecke tragen; — wir finden im Mittelalter sehr häufig Kirchen und Dome, wo Wände, Pfeiler und Gewölbrippen aus Sandstein, die Kappen aber aus Ziegeln gemacht sind, und im Dachstuhl uns ein ganzer Wald von hölzernen Balken umschließt. Eines der beachtenswerthesten Gebäude, auch in Hinsicht des Baumateriales, ist der Dom zu Mailand, der in seiner ganzen mächtigen Ausdehnung von unten an bis zur Spitze des Thurmes in kostbarem weißen Marmor, bei möglichster Vermeidung anderer Baumaterialien, namentlich des Holzes, aufgeführt ist.

Ausführung des Baues.

Ist Zweck und Material eines Bauwerkes gegeben, so hat der Künstler hiernach seinen Entwurf zu machen (S. 30), dessen Ausführung, dann durch Handwerker besorgt, nur seiner Leitung insofern unterliegt, als er, abgesehen von der persönlichen Bürgschaft für Dauerbarkeit und Kosten, sich überzeugen muß, daß seine künstlerischen Pläne und Absichten auch ganz seinem Willen gemäß verwirklicht werden. Die praktische Herstellung eines Gebäudes, die Wahl und Zurichtung der Baustelle, die Beschaffung und Behandlung des Materiales, die Art des Mauerns und Steinhauens, die Arbeiten des Zimmermanns und der sonstigen zahlreichen Bauhandwerker, müssen wir aus naheliegenden Gründen hier übergehen, da ja alle diese Vorgänge nicht zum Bereiche der Kunst gehören. (Vergl. 10. Abschnitt: Baustyle.)

Decorative Ausstattung.

Einen vorwiegend künstlerischen Charakter hat jedoch die Vollendung des Baudenkmales durch die decorative Ausstattung, namentlich bei monumentalen Werken, wie vorzugsweise Tempeln und Kirchen, durch den ganzen innern Ausbau. Dieser decorative Theil des Baues folgt dem Style des Ganzen und schließt sich in der Regel auch diesem hinsichtlich des Materiales an. Wir nennen, um die Bedeutung desselben hervorzuheben, als hierher gehörige Stücke z. B. Thüren in Erz oder Holz, Brüstungen in Marmor, Fußböden in verschiedenem Materiale, Altäre, Kanzeln, Lettner, Chorschranken, Chorstühle und dergl. mehr. Alle die Werke, die hier in Frage kommen, haben eine bestimmte, feste Stelle.

Künstlerisches Geräth.

Wir müssen hier anschließend aber auch jener, der decorativen Ausstattung eng verwandten Gegenstände gedenken, die keine feste Stelle haben,

sondern tragbar sind. Es sind dies die künstlerisch ausgebildeten Geräthe. In allen Beziehungen und bis zum Kleinsten herab künstlerisch ausgebildete Geräthe kennt nur das Alterthum, doch haben alle Kunstperioden ihr größeres Geräth, namentlich dasjenige, was zu wichtigen Verrichtungen diente, unter Anwendung der Grundsätze architektonischer Ornamentirung, ihrem Styl entsprechend durchgebildet. Man giebt diesem ganzen Gebiet den Namen Tektonik, obgleich dies Wort (ἡ τεκτονική) eigentlich nur Holzarbeiten umfassen würde, denen gegenüber die Kerameutik (ἡ κεραμευτική) die Töpferkunst und die Toreutik (ἡ τορευτική) die Kunst des Metallarbeitens bezeichnet. Da jedoch uns sehr viele alte Denkmäler der beiden letzteren Künste erhalten sind, hingegen von Holzgegenständen Nichts, und außerdem das Wort Tektonik nahezu dieselbe Bedeutung wie Architektonik hat, so hat man darunter das gesammte Geräth und auch wohl das Ornament verstehen wollen; ja man hat das ganze Geräth- und Bauwesen neuerdings damit benannt. Von der Töpferkunst der Alten sind uns nun jene zahlreichen Vasen, Aschenkrüge, Trinkgefäße u. s. w. erhalten, die nicht nur ihrer vollendeten Form wegen Vorbilder des guten Geschmackes bis heute geblieben, sondern die auch durch Malereien, mit denen sie meist geziert sind, für die Alterthumskunde eine hohe Bedeutung beanspruchen. Doch sind außerdem Ornamenttheile, Figürliches, Lampen u. dergl. in großer Zahl erhalten, die man wiederum mit dem besonderen Namen der Terracotten (ital.: terra cotta, gebrannte Erde), der gebrannten Thonsachen belegt hat; sie zeigen entweder die natürliche Farbe des verwendeten Thones oder erscheinen, mit einem besondern glasigen Ueberzuge versehen, als glasirte Terracotten. — An Metallgeräth hat namentlich Pompeji eine überreiche Ausbeute geliefert, und es befinden sich darunter alle Arten von Kriegswerkzeugen, Schmucksachen, Spiegeln, Nadeln, Hausgeräthen, Kultusgegenständen, Candelabern u. dergl. mehr. Viele dieser Stücke lassen eine große künstlerische Vollendung erkennen. — Auch fast alle anderen Perioden der Geschichte haben uns große Mengen an hierher zu rechnenden Gegenständen hinterlassen, deren künstlerischer Werth allerdings sehr verschieden ist.

Tektonik. Kerameutik. Toreutik. Terracotten.

B. Bildhauerei.

Verfahren d. Bildhauerkunst.

Die Stoffe, deren der Bildhauer sich bedient, sind zum Theil dieselben wie die des Baukünstlers, er benutzt sie aber in ganz anderer Weise, so daß die Stoffe selbst gewissermaßen als von den baulichen verschiedene gelten können. Doch wird es am zweckmäßigsten sein, die Arbeit des Bildhauers sogleich von ihren ersten Anfängen

an zu begleiten bis zur Vollendung ihrer Werke in den verschiedenen Stoffen.

Des Architekten Aufgabe, als Künstler, war die, seinen Entwurf auf dem Papiere in allen Theilen klar und verständlich zu liefern; bei dem Bildhauer aber ist schon eine viel innigere Verwebung des Gedankens und der Ausführung selbst, eine viel größere Ursprünglichkeit des Entwurfes möglich und nothwendig: er bildet unmittelbar nach der Anschauung in seiner Phantasie sein Werk in körperlichem Stoffe. Nicht macht er, wie eine irrige Meinung sich vorstellt und wie auch wohl einzelne Künstler zuweilen aus besonderen Gründen verfahren, eine Zeichnung auf Papier, nach welcher er selbst arbeitet, wie der Baumeister nach seinen Zeichnungen arbeiten läßt, sondern er fertigt in Thon eine Skizze, als ursprünglichen Ausdruck dessen, was er darstellen wollte. Diese Skizze, welche meist in Gyps übertragen wird, giebt bereits die gesammte Anordnung, die Stellung jeder einzelnen Gestalt, die Lage und Haltung der Glieder, und als Grundton des Ganzen die eigenthümliche Auffassung des Gegenstandes durch den Künstler an, aber sie entbehrt noch der Deutlichkeit und Sauberkeit im Einzelnen. Diese wird erst im Modell erreicht, oder wenn dieses in sehr großem Maßstabe gehalten sein soll, im Hülfsmodelle. Auf dies letztere verwendet der Bildhauer alle Sorgfalt und Mühe, da es das in allen Theilen vollendete kleine Vorbild seines Werkes ist. Nach demselben wird mit Unterstützung von Gehülfen das Thonmodell im Großen, d. h. genau in der Größe des beabsichtigten Werkes selbst, aufgebaut, und der Meister legt hier nur gleichsam die letzte Hand an, um auch jeder einzelnen Form das von ihm gewollte Leben wirklich zu geben. Er bedient sich dabei als Werkzeug des Modellirstecken, und als Tisch, auf welchem er sein Modell bearbeitet, des Modellirstuhles. Aber auch das Thonmodell ist noch nicht die letzte Stufe vor der endlichen Ausführung, denn der Thon kann nur im weichen und deshalb feuchten Zustande verarbeitet werden, so daß das Thonmodell während der Arbeit immer frisch befeuchtet werden muß; würde es nun trocknen, so würde es sich nicht nur um ein Bedeutendes, der physikalischen Eigenschaften des Thons wegen, zusammenziehen, sondern es würde auch, da es in der Regel über einer eisernen oder hölzernen Rüstung errichtet ist, in den meisten Fällen reißen. Auch der Ausweg, das Thonmodell zu brennen und ihm so eine unvergleichlich größere Festigkeit und Dauerhaftigkeit zu geben, hat manche Schattenseiten, unter denen die Gefahr, daß der Brand ungleich ausfällt, daß das Modell schief oder gar zersprengt wird, obenan steht. Jedenfalls hindert der Stoff die dauernde Benutzung des Modelles als eines Vorbildes. Um ein solches für die

Skizze.

Hülfsmodell.

Thonmodell.

Ausführung des Werkes zu erhalten, macht man über dem noch feuchten Thonmodell, aus einzelnen Stücken zusammengesetzt, eine s. g. verlorene Gypsform, und gießt in diese Gyps; die Form wird dann von dem erstarrten Gusse herunter geschlagen, so daß sie verloren geht: daher der Name im Gegensatz zur echten Form, die beim Gusse nicht verloren geht. So stellt man sich einen, dem Thonmodell ganz genau und unbedingt entsprechenden Gypsabguß her, der als Gypsmodell nun dazu dient, die Arbeit nach ihm in dauerhaftem Stoffe zu vollenden. In früheren Zeiten machte man wohl auch die Skizze und das Hülfsmodell in Wachs, und das große Modell, nach dem man dann arbeitete, in Holz. Auch kleine Modelle in Thon, die gebrannt wurden, kommen vor, und es mögen beispielsweise die kleinen Modelle des Michelangelo in gebrannter römischer Erde, die in Florenz, Dresden und Berlin sich befinden, erwähnt werden. In Italien fertigte man das große Modell auch oft unmittelbar in Stucco, welches Verfahren neuerdings wieder vereinzelt Aufnahme gefunden hat. Danach würde also in der Reihe der Vorbereitungsarbeiten das Thonmodell ausfallen, so daß nach der Skizze, beziehungsweise dem Hülfsmodelle, sogleich die Herstellung des Arbeitsmodelles in Gyps erfolgt.

Verlorene Gypsform.

Gypsmodell.

Aeltere Verfahren.

Unentbehrlichkeit des Modells.

Ohne Modell zu arbeiten ist nicht rathsam, und auch die Bildhauer früherer Zeiten haben, obwohl sie sicher eine ungleich bedeutendere Uebung in der Behandlung des Marmors hatten als unsre heutigen Künstler, nachweislich sehr wenig ohne Modell gearbeitet; selbst Michelangelo, dessen rascher Kühnheit die langwierige Technik widerstrebte, hat erfahren müssen, daß ohne Modell auch für den Genialsten kein sicheres Arbeiten sei. Mehrere unvollendete Werke seiner Hand sind augenfällig liegen geblieben, weil sie, wie man sich hier ausdrückt, „verhauen“ sind, d. h. daß sie gezwungene oder unwahre Stellungen erkennen lassen, die der Absicht entgegen durch verfehltes Arbeiten entstanden. Ja, um beim Aufbau sowohl des Hülfsmodells wie des großen Thonmodells ganz sicher zu sein, daß nicht etwa eine Gestalt entstehe, deren Glieder und Organismus nicht volle Wahrheit hätten, werden selbst Gewandstatuen zunächst als nackte Figuren modellirt und dann erst, wenn so ihre künstlerische Lebensfähigkeit gesichert ist, mit den Gewandungen umgeben. Von dem so fertig hergerichteten Modelle findet, wie man als feststehendes Verfahren gelten lassen muß, die Uebertragung der künstlerischen Form in den gewählten Stoff statt, dessen Eigenschaften eine verschiedene Art der Ausführung bedingen. Doch unterscheidet man wesentlich zwei verschiedene Wege, die hier offen stehen: den, wo man aus einem festen Körper durch Abschlagen nach und nach die beabsichtigte Form herausbildet, oder den, wo man einen flüssigen Körper in eine Gußform gießt und so nach dem Erstarren das Kunstwerk fertig

Arten der Ausführung nach dem Modell.

gewinnt. Jenes Verfahren ist das der eigentlichen Bildhauerei, dieses das der Bildgießerei, doch trennen sich beide erst bei der Ausführung nach dem Modelle; bis zur Herstellung des Gypsmodells unterscheiden sie sich technisch in Nichts.

Der Meister und die Gehülfen.

Der Bildhauer nimmt beim Aufbau des Modelles bereits die Hülfe von geeigneten Mitarbeitern in Anspruch, und auch bei der Ausführung des Werkes selbst kann er diese nicht umgehen. Die Handhabung der schweren Massen und Blöcke, die Umständlichkeit verschiedener Vorgänge und Arbeiten, und vornehmlich das Handwerkliche, welches einem großen Theile derselben eigen ist, würde unverhältnißmäßig viel von seiner kostbaren Zeit beanspruchen und ihn gewiß auch geistig sehr ermüden. Er bedarf also bei der Herstellung größerer Gegenstände verschiedener Gehülfen, deren Kraft er bei kleinen zierlichen Arbeiten unter Umständen gern entbehrt. Die Gehülfen theilen sich in eigentliche Gehülfen und in Arbeiter. Diese sind Handwerker, wie Schmelzer, Schmiede, Steinhauer (Marmorarbeiter) u. s. w., jene dagegen sind in der Regel jüngere Künstler, die entweder bei dem Meister sich ausbilden, oder die im Gefühle, daß ihr Talent nicht bedeutend genug sei, ihre Kraft einem bevorzugteren Geiste leihen. Die Gehülfen, künstlerisch gebildete oder sich bildende Männer, sind nun wohl im Stande, in die Idee und das Wesen eines Werkes, wie es in Modell oder Skizze vorliegt, einzudringen, und sie können so dem Meister den größten Theil der Ausführung abnehmen. Allein ihre Arbeit kann als Kunstwerk die volle Weihe doch erst durch den Meister selbst empfangen, und die bedeutenderen Bildhauer haben es sich auch nie nehmen lassen, an ihre Marmorwerke wenigstens die letzte Hand selbst zu legen. Mit den Erzarbeiten ist dies jedoch schwer zu bewerkstelligen, und es war daher von je ein wohl begründetes Bestreben der Bildhauer, für ihre Erzwerke künstlerisch besonders tüchtige und begabte Former und Ciseleure zu gewinnen.

Die eigentliche Bildhauerei.

Die Bildhauerei im engeren Sinne bedient sich am liebsten des Marmors, eines edlen Steines, dessen Name schon seinen Vorzug ausdrückt, denn die Griechen nannten ihn den glänzenden oder schimmernden Stein (μάρμαρος πέτρος). Er ist von feinem krystallinischen Gefüge, großer Härte und einer weiß schimmernden Oberfläche, in die das Licht gleichsam eindringt, und so in den Stein selbst hinein Leben zu tragen scheint. Dies verleiht Marmorgebilden den unvergleichlichen Reiz, denn sie geben einen größeren Schein wirklichen und organischen Lebens als Werke in allen andern Stoffen. Der Schmelz im Ansehen, das feine Schimmern des Kornes, das zarte Weben des Lichtes, der sanfte Glanz, das milde Durchscheinen, wie wir dies alles beim Marmor wahrnehmen,

erregt in uns die Empfindung von Leben und Bewegung. Aehnliche Eigenschaften sind jedem andern Stoffe fremd. Der Gyps ist dagegen kalt, stumpf, hart, ohne eine Ahnung solchen Lebens, so daß ein sehr großer Unterschied zwischen antiken Originalen und neuen Gypsabgüssen, trotz deren erheblichem Werthe, dennoch besteht. Nur mit der Zeit erlangt der Gyps durch Staub und Schmutz eine glänzende Oberfläche, die eine Annäherung zu dem lebensvollen Ansehen des Marmors gewährt. Von gebranntem Thon, obwohl wir auf dessen Vorzüge weiter unten noch zurückkommen werden, von Holz und dergl. ist den seltenen Eigenschaften des Marmors gegenüber nicht zu reden und, da vom Erze demnächst gesprochen werden wird, können wir uns hier auf die weitere Erwähnung des Sandsteins beschränken. Er ist viel weicher und weniger dauerhaft als der Marmor, hat ein gröberes Korn, eine leblose gelbliche, rothe oder graue Farbe und eine stumpfe glanzlose Oberfläche. Für edle Kunstwerke ist er deshalb, obwohl Fälle solcher Verwendung vorgekommen, nicht zu brauchen, doch verwendet man ihn bei uns in Deutschland schon seit dem Mittelalter her allgemein für plastischen Schmuck von Bauwerken. Zu den selbständigen Bildhauerarbeiten wird auch bei uns fast ohne Ausnahme karrarischer Marmor benutzt.

Steinarten, besonders antike.

Die Steinarten, welche uns in Denkmälern des Alterthums erhalten sind, führen meist italienische Namen, da sie hauptsächlich in Rom gefunden und kennen zu lernen sind. Allerdings sind nicht alle diese Steinarten Bildhauerwerken angehörig, vielmehr stammen die meisten von architektonischem Schmucke am Aeußern oder Innern von Tempeln und Palästen her (s. S. 121). Da die wichtigsten Arten aber in plastischen Denkmälern vorkommen, so muß an dieser Stelle von den alten Steinarten überhaupt gesprochen werden. Sie wurden in allen Provinzen des römischen Reiches gewonnen und erreichten eine so hohe Ziffer, daß noch jetzt Sammlungen antiker Steinarten, die in kleinen geschliffenen Platten wohl geordnet zu Rom verkauft werden, mehrere Hundert Nummern zählen. Von harten Steinarten sind vorweg zu nennen der Porphyr, dessen Bearbeitung besonders mühsam ist, dann der Granit, vorzugsweise der ägyptische Granit und Syenit (von Syene in Oberägypten), und der schwarze Basalt. Die Marmorarten sind nun ganz besonders zahlreich, die weißen sowohl wie namentlich die bunten. Obenan steht der edelste weiße Statuenmarmor, den es giebt, der marmo greco duro, der harte griechische Marmor, der aus den Brüchen der Insel Paros stammt und sich durch sein großes, prächtig schillerndes, salzartiges (salino) Korn auszeichnet. Der weniger schöne griechische Statuenmarmor wurde hauptsächlich in Pentele am Hymettos, doch auch an andern Orten gebrochen. Von dem carrarischen

Marmor werden mehrere Stufenarten unterschieden, deren schönste, prima qualità, dem parischen Marmor ähnelt, während die weniger edlen (seconda qualità etc.) ein mehr zuckerartiges, feines Korn, oft auch dunkle Flecken und Adern haben. Unter den sehr zahlreichen farbigen Marmorarten müssen zuerst folgende vier genannt werden: Rosso antico, der rothe Marmor von gleichmäßiger, tiefer rother Farbe und feinem Korn; Nero antico, in derselben Weise schwarz und von eigenthümlichem Reize; Verde antico, in verschiedenen Unterarten grün mit weißen Flecken und dunkeln Aederchen; Giallo antico, prächtig gelb mit dunkeln, rothbraunen und schwarzen Adern. Ferner sind hervorzuheben: Serpentino, dunkelgrün, gesprenkelt, einer Schlangenhaut ähnlich und daher auch nach der Schlange (serpente) genannt; Cipolino, schmutzig weiß mit grünen Adern, die in der Zeichnung einer quer durchgeschnittenen Zwiebel (cipolla) ähneln; Pavonazetto, violett, in der Zeichnung an den Schweif des Pfauen (pavone) erinnernd; Porta santa, bunt, roth und weiß mit dunkeln schwarzen, blauen und violetten Adern; der Name schreibt sich daher, daß zu den Einfassungen der Jubiläumsthore im Lateran und Vatican Stücke aus dieser Marmorart verwendet waren; Africano, der bunt gefleckte Marmor aus Afrika; Marmo bigio (grau), piombino (bleiähnlich); Pietra della sedia di S. Pietro (Marmor in der Art, wie der Stuhl Petri), Fiore di Persia und andere Arten mehr. Besonders hervorgehoben muß endlich der Alabaster werden und der Speckstein, der letztere besonders als Stoff für kleine Bildwerkchen; auch ist der Kehlheimer und Solenhofer Kalkstein, der jetzt zum Lithographiren angewandt wird, zu kleineren Bildhauerarbeiten benutzt worden. Von den edleren Steinarten, welche zu gewissen kleinen Werken der Plastik, namentlich zu den s. g. geschnittenen Steinen verwendet wurden, wird weiter unten die Rede sein müssen.

Bildwerke aus verschied. Steinarten.

Hier jedoch mag noch erwähnt werden, daß man nicht selten die Vereinigung verschiedener Steinarten an einem und demselben Werke antrifft. Schon im Alterthume kam es ziemlich häufig vor, daß man z. B. bei Marmorstatuen die Augen aus Edelstein einsetzte, daß man die Gewandung aus dunkelem Marmor, die nackten Theile aus weißem machte, ja man verband selbst erzene Waffenstücke, Zaumzeug u. dgl. mehr mit Marmorwerken, wie die äginetischen Gruppen und die Parthenon-Friese darthun. Und in späteren Zeiten wurde ebenso verfahren. Benvenuto Cellini fertigte ein Crucifix (jetzt im Escurial), wo der Körper Christi aus weißem, das Kreuz aus schwarzem Marmor besteht.

Ausführung des Modells in Stein.

Die Ausführung des Modells in Stein wird für Marmor, Sandstein und andere Steinarten auf dieselbe Weise gemacht, indem man durch ein sinnreiches Verfahren nach und nach bei fortschreitender Arbeit

9*

jeden Punkt des Modells genau in den Stein überträgt. Selten und im Allgemeinen nur bei Werken, die weniger einen rein künstlerischen als vielmehr einen decorativen Charakter haben und zugleich in ihren Formen nichts Ungewöhnliches zeigen, arbeitet man ohne Gypsmodell unmittelbar nach dem kleinen Hülfsmodell sogleich im Großen. Als Regel aber gilt, daß das Modell in derselben Größe und in unbedingter Treue in Stein gewissermaßen nur übersetzt werden soll, und hierfür bietet die sichere und feste Bürgschaft das s. g. Punktiren. Am Modell bezeichnet man nämlich eine Anzahl hervorragender Punkte, und beginnt nun damit zuerst die wesentlichsten derselben, also etwa die Brustwarzen, Kniescheiben, Nabel Nasenspitze u. s. w., je nach Stellung und Lage der Figur, im Steine festzustellen, darauf aber bei weiterem Fortsetzen dieser Thätigkeit allmälig die Flächen zwischen den einzelnen Punkten anzulegen, so daß man nach und nach eine Wiederholung des Modells im ersten, rohen Umrisse erhält. Dann fährt man fort, mehr und mehr Punkte, zuerst die hervortretenderen, dann die tiefer liegenden, anzumerken, und nähert sich immer mehr der Form des Modells, bis diese endlich ganz erreicht ist. Diese ganze Art und Weise beruht auf der Anwendung mathematischer Wahrheiten und ist deshalb durchaus zuverlässig; man handhabt sie auch nicht nach dem Augenschein, sondern mit Hülfe des Zirkels, des Bleilothes und des s. g. Kreuzes, eines Werkzeuges, dessen verschiebbare Arme mit ihren stellbaren Stiften die Bestimmung mehrerer Punkte zugleich gestatten, so daß, wenn man im Stein zwei von drei Punkten des Modells festgestellt hat, man den dritten u. s. f. sehr leicht dazu erhält. Neuerdings ist auch in Berücksichtigung der trigonometrischen Natur dieses Verfahrens ein Zirkel für drei Punkte construirt worden. Daß die Alten schon das Punktirverfahren kannten und anwendeten, beweisen verschiedene unvollendete Marmorwerke, wo ein Theil der angegebenen Punkte noch stehen geblieben ist. Als ein hervorragendes Beispiel mag die Barbarenstatue im vierzehnten Zimmer des Museums im Lateran zu Rom genannt werden.

Das Punktiren.

Bei sehr großen und schwierigen Werken wählt man noch eine andere Anwendung desselben Prinzipes, indem man nahe bei einander Modell und Steinblock aufstellt, über beiden in ganz gleicher Weise rechteckige Rahmen ausspannt, deren Seiten übereinstimmend mit einer Scaleneintheilung versehen sind, der entsprechend man in der Regel Fäden ausspannt, die dann durch ihre Kreuzungen in den Richtungen der Länge und Breite Reihen von Quadraten herstellen. Man kann nun durch einfaches Ablesen der Theilungszahlen einen Punkt bestimmen, der innerhalb des Rahmens liegt, indem man von ihm aus mit Hülfe der Kreuzfäden nach der Scala rechtwinkelig die Rahmenseiten schneidende Linien zieht oder gezogen denkt.

Der Punktirrahmen.

In dieser Weise kann man Punkt für Punkt in dem Rahmen über dem Modell und in dem über dem Steinblock haarscharf entsprechend gleich bestimmen, so daß nun Bleilothe, die man von diesen Punkten herabläßt, den Punktirpunkt im Modell ergeben, und dessen Uebertragung auf den Steinblock ermöglichen. So führt man die ganze Arbeit durch, nimmt aber auch bei den einzelnen Theilen das handlichere Verfahren mit Zirkel und Kreuz zu Hülfe. Man erkennt sehr leicht, daß dies ganze System der Uebertragung des Modells in den Stein vollkommene Sicherheit bei der Arbeit gewährt und in jeder Hinsicht davor schützt, daß der Bildhauer die Form im Steine anders ausführe, als das Modell vorschreibt, daß er etwa die Lage eines Gliedes nicht genau treffe, oder daß er voreilig Steinmasse an einer Stelle abhaue, wo sie hätte stehen bleiben müssen.

Ebenso sieht man sofort, daß bei diesem Verfahren Modell und Ausführung nicht nothwendig gleich groß zu sein brauchen, daß vielmehr das Modell erheblich kleiner sein darf, wenn seine Maße zu den Maßen der Ausführung nur in einem möglichst einfachen Verhältnisse stehen. Man macht diesem Verhältnisse entsprechend die Skaleneintheilung über Modell und Steinblock, und erweitert bei der Uebertragung die kleinen Maße am Modelle in die großen der Ausführung: ein Verfahren, das dem Prinzipe nach, wenn auch in roherer Ausführung, zuerst von Benvenuto Cellini, wie dieser selbst behauptet, angewendet worden ist, und zwar bei Herstellung der Kolossalfiguren eines Springbrunnens für das Schloß von Fontainebleau im Jahre 1540.

Verfahren des Michelangelo.

Ein anderes Verfahren der Uebertragung des Modelles in Stein wurde nach Vasari von Michelangelo angewendet und bestand darin, daß zuerst der höchste Punkt bestimmt und von diesem herab so weiter gearbeitet wurde, als wenn das Werk nach und nach sich aus der Steinmasse wie aus einer Wassermasse erhöbe. Man muß annehmen, daß Michelangelo sein Modell, das aus harter Masse bestand, unter Wasser gelegt, und daß er ganz allmälig den Spiegel des Wassers mehr und mehr vertieft habe, bis das Modell endlich, wenn die Ausführung fertig war, ganz frei gelegen habe. Das nämliche Prinzip fand noch bei einem andern Verfahren des Michelangelo, welches Benvenuto Cellini ungemein rühmt, Anwendung. Nachdem nämlich das Modell fertig gewesen, habe man dasselbe in seiner Hauptansicht auf dem Steinblock gut mit Kohle gezeichnet, und nun von dieser Seite die Bearbeitung des Marmors so begonnen, als wolle man ein halb erhobenes Bildwerk machen, bis man nach und nach mehr und mehr, und endlich die ganze Figur blos gelegt habe.

Die Werkzeuge. Der Schliff.

Zur Bearbeitung des Steines selbst benutzt der Künstler, wie den Modellirstecken beim Formen des Thonmodells, hier eine Anzahl scharfer

Eisen- und Stahlwerkzeuge, vor allem Meißel und Schlägel, die sinnbildlichen Zeichen seiner Kunst, dann aber auch das Spitzeisen, Flacheisen, Zahneisen, verschiedene Sägen, Bohrer und Feilen. Dieselben Werkzeuge, und vermuthlich sogar ohne Abweichung in der Form von den heutigen, waren auch bei den Alten eingebürgert, doch müssen diese noch einige andere benutzt haben. Denn gewisse Sachen, wie ganz besonders die tief ausgearbeiteten Hohlfalten mit schmalem Eingangsstege, können die heutigen Werkleute ihnen nicht nachmachen, so daß Gottfried Schadow „auf die Vermuthung gerathen war, daß die Alten diese Tiefen mit Säuren heraus gebeizt haben". Andere versuchten durch Erfindung und Anwendung zusammengesetzter, mechanischer Bohrwerke es den Alten gleich thun zu können, aber diese Bohrwerke, wie z. B. das sehr sinnreiche, welches auf Beuth's Veranlassung der Bildhauer F. Boy an der Berliner Gewerbeakademie construirt und mit Glück benutzt hatte, erwiesen sich doch auf die Dauer als zu sehr zusammengesetzt, und daher praktisch als zu wenig brauchbar. Die Bearbeitung durch die eisernen Werkzeuge reicht jedoch noch nicht hin, dem Steine die nothwendige, feine und sanfte Oberfläche zu geben. Dies geschieht durch den Schliff, der in einem sorgfältigen und sehr sauberen Schleifen der ganzen Oberfläche mit einem weichen Steine besteht, wozu die Alten, ebenso wie die Bildhauer der Neuzeit, Bimsstein nahmen. Der Schliff wird vollendet durch ein Arbeiten mit einem weichen, aber doch festeren Stein, als der Bimsstein ist, wozu die Griechen sich eines trefflichen Schleifsteines oder Schmirgels bedienten, der, auf Cypern gewonnen und zu Naxos auf Creta verarbeitet, daher der Naxische Schleifstein hieß. So geschliffen ist die Oberfläche des Marmors stumpf, und nur in einzelnen Fällen folgt noch ein weiterer Schliff, der eine glänzende Oberfläche herstellt. Bei farbigen Marmorarten wird dieser Glanzschliff (Politur) mit mehr Vorliebe angewendet, besonders wenn es sich um Gewänder, Beiwerk, Postamente u. dergl. mehr handelt.

Der Ueberzug von Wachs u. Wasserglas.

Ist das Werk so weit gediehen, so wird es heutzutage gewöhnlich als fertig aus den Händen des Bildhauers gegeben, während die Meister früherer Zeiten, ganz besonders die des klassischen Alterthums, ihre Marmorarbeiten mit Wachs einrieben, wodurch sie dem Stein ein noch größeres Leben, ein gesteigertes Spiel und Durchscheinen des Lichtes, zugleich mit einer vermehrten Widerstandskraft gegen Witterungseinflüsse, gaben. Ueber die Einzelnheiten des Verfahrens der Alten besitzen wir nicht völlig erschöpfende Nachrichten; wir wissen nur, daß sie flüssiges weißes Wachs mit etwas Oel versetzten, die Flüssigkeit mit einem Borstpinsel auftrugen, dann dieselbe durch Annäherung glühender Kohlen ein-

brannten (vergl. weiter unten: Enkaustische Malerei) und endlich die Oberfläche mit feinen Leinentüchern abrieben. Nach Winckelmann wäre dieses oder ein ähnliches Verfahren noch im vorigen Jahrhundert üblich gewesen, allein in unserer Zeit bedient man sich desselben nicht mehr, obwohl hie und da einige Versuche zur Wiederaufnahme desselben gemacht wurden. Dagegen hat man neuerdings begonnen, im Freien stehende Marmorwerke mit Wasserglas zu überziehen, um dieselben besser gegen Regen und Wetter zu sichern; denn das farblose Wasserglas, eine Lösung von kieselsaurem Kali in Wasser, läßt sich leicht in dünnen Lagen über die verschiedenartigsten Gegenstände streichen, ohne daß das Auge an diesen eine Veränderung bemerkte, und es läßt sich so zur Erzeugung einer neuen Oberfläche verwenden, die dem Feuer, dem Wasser und vielen andern Einflüssen sehr kräftigen Widerstand entgegenstellt. Ob aber mit der Zeit und bei gehöriger Instandhaltung des Wasserglasüberzuges doch nicht etwa der Marmor eine nachtheilige Veränderung erleide? Dies ist eine Frage, zu deren Beantwortung noch nicht genügende und feste Erfahrungen vorliegen. Jedenfalls findet eine chemische Einwirkung statt, die kieselsauren Kalk erzeugt; dieser nun ist zwar sehr fest und glasartig, doch will man eine durch ihn hervorgerufene Beeinträchtigung der Schönheit des Marmors wahrgenommen haben, — allein sichere Endergebnisse sind, wie gesagt, noch nicht gewonnen.

Farbige Bemalung.

Es muß endlich noch des farbigen Ueberzuges gedacht werden, welcher selbst bei Marmorwerken vorkommt. Die Bemalung, deren Spuren wir noch an nicht wenigen Denkmälern des klassischen Alterthums wahrnehmen, scheint von den alten bemalten Götterbildern aus Holz auf die älteren Marmorbilder übergegangen zu sein, doch scheint nach und nach der Geschmack der Alten von dieser Uebertünchung des edlen Materiales zurückgekommen zu sein. (Vergl. weiter unten: Polychromie.)

Bildschnitzerei.

Mit der eigentlichen Bildhauerei ist die Bildschnitzerei ganz eng verwandt. Ihre Stoffe sind zwar harte, die mit metallenen Werkzeugen bearbeitet werden, aber sie sind bei weitem weniger hart, als die verschiedenen Steinarten, welche jene verwendet. Ganz vorzugsweise kommen hier das Holz und das Elfenbein in Betracht.

Holzbildnerei.

Die ältesten Götterbilder der Griechen waren unzweifelhaft aus Holz, oft mit wirklichen Stoffen bekleidet, oft auch mit bunten Farben bemalt. Ein Denkmal dieser Art ist jedoch nicht auf uns gekommen; nur literarische Nachrichten erzählen hiervon, und sie fügen zugleich zahlreiche Namen der zu Bildwerken verwendeten Holzarten hinzu. Ganz besonders blühte die Holzbildnerei im Mittelalter, und sie hat uns in so vielen geschnitzten Altarwerken, Chorgestühlen u. dergl. m. bedeutende und

werthvolle Denkmäler hinterlassen. Auch aus den späteren Jahrhunderten könnte manches hervorragende Werk genannt werden. Die Holzbildschnitzerei verwendet neben manchen andern Holzarten, wie namentlich Eichenholz, besonders gern Lindenholz, das weich, feinfaserig und von zarter Oberfläche ist; sie setzt ihre Gestalten, sobald diese nicht gar zu klein sind, aus mehreren Stücken künstlich zusammen, und überzieht dieselben in der Regel mit Gold und bunten Farben. Der Bildschnitzer kann Fehler, die er während der Arbeit macht, leicht durch Einsetzung neuer Holzstücke verbessern, er findet nur geringe Schwierigkeiten bei der Bewältigung des Stoffes und kann sein Werk selbst in mehreren und vielen einzelnen Theilen bequem arbeiten, die er endlich alle mittelst Zapfen, Dübeln und Leim vereinigt. In seltenen Fällen bleibt das Holz ohne Anstrich in seiner natürlichen Farbe, ja oft wird es sogar noch, zur Herstellung eines besseren Grundes für die Bemalung, mit dünner Leinwand beklebt und darauf mit einem festen Kreideüberzug versehen. Jedoch wird es auch gebeizt, gefirnißt, mit Wachs eingerieben oder sonstwie behandelt, damit es ein besseres Ansehen und eine größere Dauerbarkeit erhalte. Denn das Holz ist nur ein sehr unedler Stoff für Kunstwerke. Es ist noch bei weitem weniger als leichte Steinarten zur Aufstellung im Freien geeignet, im bedeckten Raume aber ist es auch nicht vollkommen zu schützen, da es die heftigsten Angriffe von dem Wurm in seinem Innern zu erleiden hat, der es endlich mit der Zeit zerstört. Ein geeigneter Stoff für monumentale Gegenstände ist das Holz also nicht, wenn auch zahlreiche aus demselben gearbeitete Werke einen beachtenswerthen Kunstwerth beanspruchen dürfen. Uebrigens verband man während der Renaissancezeit in Italien die eigentlichen Holzbildnereien mit eingelegten Holzarbeiten (s. weiter unten: Intarsia) und erreichte dadurch sehr reiche und anziehende Wirkungen.

Goldelfenbein-Bilder.

Es schließt sich hier, in dem Verfahren ihrer Arbeit mit dem Holzschnitzen mehrfach verwandt, jene kostbare Art der Bildnerei an, von welcher kein Beispiel vorhanden ist, in der aber die schönsten plastischen Werke, die je vorhanden waren, einst ausgeführt wurden. Es ist dies die bei den Griechen übliche Goldelfenbein-Bildnerei, die darin bestand, daß man die Fleischtheile aus Elfenbein, Gewandung und Waffen aber aus Gold fertigte. Diese Werke müssen in ihrer Wirkung sehr bedeutend gewesen sein, denn das Alterthum hielt sie wegen ihrer Schönheit und Kostbarkeit sehr hoch; außer manchen andern hervorragenden Tempelbildern waren auch die Götterbilder in den beiden berühmtesten Tempeln der hellenischen Welt, der Zeus im Olympeion zu Olympia und die Athene im Parthenon zu Athen, von Phidias in diesen Stoffen gearbeitet worden.

Die Alten nannten solche Bilder chryselephantine, von χρυσός Gold und ἐλέφας Elfenbein, und auch die neuere Wissenschaft bedient sich zuweilen dieses übrigens der deutschen Sprache durchaus entbehrlichen Ausdruckes. Ueber die Technik wissen wir nur soviel, daß, etwa so wie bei der Herstellung des Modelles verfahren wird, über einem Gerippe von Balken und Latten ein gleichmäßiger Kern, vielleicht aus Gyps, hergestellt wurde, auf welchen dann die vorher einzeln bearbeiteten Platten von Elfenbein mittelst Hausenblase aufgeklebt, die in Gold getriebenen Gewandstücke aber einfach gehängt oder genietet wurden. Für die Behandlung des Elfenbeins hatten die Alten ein Verfahren, durch welches sie verhältnißmäßig große Platten herstellen konnten. Besondere Schwierigkeiten verursachte die Nothwendigkeit, diese Werke vor dem Werfen und Reißen zu schützen, weshalb durch eine sinnreiche, noch nicht völlig erklärte Vorrichtung Oel oder Wasser denselben zugeführt wurde. In Olympia ward wegen der Feuchtigkeit des Ortes Oel, auf der Akropolis von Athen wegen der hohen trockenen Lage Wasser angewendet.

Elfenbein.

Im Mittelalter und in der Neuzeit, weit entfernt solche schwierige und sehr kostbare Kolossalbilder anzufertigen, hat man sogar die Vereinigung beider Stoffe fallen lassen und nur noch kleine Kunstwerke in Elfenbein gearbeitet. Aus dem Mittelalter besitzen wir vorzugsweise jene prächtigen Elfenbeindeckel von Evangeliarien und andern Büchern, jene zierlichen, zwei- und dreitheiligen Altärchen (Diptychen und Triptychen) und andere kleine Werke mehr, die in ihrer ganzen Art und Weise fast immer den Charakter einer vollen oder durchbrochenen Reliefarbeit haben. In den neueren Jahrhunderten wurden dann auch sehr viele Figuren ganz rund gearbeitet, namentlich häufig Darstellungen des Gekreuzigten, von denen einige einen besondern Ruf erlangt haben. Die Modelle zu Elfenbeinarbeiten werden meist in Wachs gefertigt.

Gelegenheitsbilder.

Aehnlich wie jene Kolosse baut man Bildwerke zu bestimmten vorübergehenden Gelegenheiten über einem hölzernen Gerippe in Gyps mit Tüchern oder in anderer ähnlicher Weise auf. Nach Vasari war Jacopo della Quercia zu Siena 1390 der Erste, der dies Verfahren bei Aufrichtung des Reiterbildes von Giovanni d'Azzo Ubaldini für dessen Todtenfeier anwendete. —

Erz u. Stein.

Den Uebergang zur Bildgießerei stellt die Kunst des Metalltreibens dar, doch wollen wir zunächst die Eigenschaften des Metalles als Stoff zu Kunstwerken näher in das Auge fassen. Es ist vor allen anderen Metallen hier in erster Stelle das Erz zu betrachten. Gegen den Stein gehalten bietet es schon in seiner Bearbeitung größere Freiheit dar, denn es ist nicht nur mit Meißel und Schlägel wie dieser zu behandeln, es

unterliegt auch dem Hammer und vor allem dem Feuer, in welchem es entweder nur bis zu einer gewissen Biegsamkeit und Gefügigkeit erhitzt, oder vollständig zu einem flüssigen Stoffe geschmolzen wird. An Dauerbarkeit steht es allem anderen Material bei weitem voran. Was aber seine künstlerischen Eigenschaften betrifft, so ist es zwar nicht dem Golde, das an der Luft nicht oxydirt, gleich, aber es steht auch wieder sehr hoch über den gemeinen Metallen, die wie Eisen rosten und abblättern. Seine ursprünglich goldartig glänzende Oberfläche setzt nach und nach einen grünen und schwärzlichen Ton durch Bildung von Oxyden, Grünspan u. s. w. an, der einen so feinen und festen Ueberzug bildet, daß einestheils die künstlerische Form nicht im Kleinsten verändert wird, anderntheils die Verbindung zwischen der Oxydlage und dem Erzkörper eine so innige ist, daß jene nur mit Gewalt durch mechanische oder chemische Mittel entfernt werden kann. Diese grünlich schwärzliche Farbe der Erzbildnereien nennt man den Erzton, oder nach dem Vorgange der Italiener Patina (pátina bedeutet ursprünglich Lacküberzug); er wirkt sehr wohlthätig und erhöht die Schönheit derselben erheblich, denn das glänzende Gelb des neuen Erzes ist schon durch seinen hellen, zu starken Glanz, der das gleichmäßige Verweilen des Blickes beeinträchtigt, unruhig und vergleichsweise hart oder kalt. Der grünliche Erzton aber hat einen milden, sanften Glanz, der in dem dunklen Stoffe die Form klar und lebendig heraustreten läßt und ein Widerspiel der Reflexe erzeugt, das durch den gediegenen monumentalen Charakter des Erzes noch zu höherer Bedeutung gehoben wird. Ernst und feierlich wird also der Eindruck sein, den große Erzwerke hervorbringen. Farbe und Ton der Patina sind jedoch verschieden je nach der Zusammensetzung des Erzes und den atmosphärischen Einwirkungen, denen dasselbe ausgesetzt ist. Von besonders üblem Einflusse sind die Folgen des gegenwärtigen starken Kohlenverbrauches in größeren Städten auf die Farbe der Patina, die das angenehme Grün verliert und sich einem ziemlich stumpfen Schwarz nähert. Wie diesem Einflusse zu begegnen sein möchte, ist, trotz mehrfacher Untersuchungen und Versuche, bisher nicht genügend dargelegt worden. Vielleicht entschließt man sich für die Zukunft zu jenem, in früheren Zeiten schon oft angewendeten Verfahren, eherne Standbilder zu vergolden, wodurch man diesen einen höheren Adel der Erscheinung für lange Zeit würde sichern können. Vergoldete Erzwerke von hervorragender Bedeutung sind z. B. das antike Reiterbild des Marc' Aurel auf dem Kapitol zu Rom, die große Thür des Lorenzo Ghiberti am Baptisterium zu Florenz u. a. m.

Anderw. Metalle.

Gegen das Erz treten, hinsichtlich ihrer Verwendung zu Kunstwerken, die anderen metallischen Stoffe zurück. Doch führen wir die wichti-

geren hier an. Dem Erze zunächst steht das Kupfer, das den Hauptbestandtheil aller Erzmischungen bildet. Es ist dehnbarer als das Erz und deshalb diesem für die getriebenen Arbeiten vorzuziehen, während es für den Guß, da es zu spröde fließt, den Beisatz weicherer Metalle erfordert. Dann würde das Messing zu nennen sein. Die unedleren Metalle, wie Zink und Eisen verändern ihr Ansehen allzusehr; Blei und Zinn sind zu weich. Dagegen bieten die edlen Metalle, Silber und Gold, erhebliche Vorzüge; ihrer großen Dehnbarkeit und Geschmeidigkeit wegen werden sie vorzugsweise zu getriebenen Arbeiten verwendet, doch lassen sie sich auch leicht gießen. Wir haben also, wenn wir diese kostbaren edlen Metalle und jene ganz unedlen, wie wir mit Recht dürfen, in die zweite und dritte Linie stellen, hier vorzugsweise das reine Kupfer und das Erz, jenes für getriebene, dieses für gegossene Werke zu beachten. Und da beide in ihrer Erscheinung an den fertigen Werken sehr bald sich sehr ähnlich werden, so fassen wir sie beide in ihrem Gegensatz gegen die künstlerischen Eigenschaften des Marmors zusammen.

Verschiedene Anwendung von Erz und Stein f. verschiedene Gegenstände.

Die geschilderten verschiedenartigen Eigenschaften der beiden wichtigsten Stoffe der Bildhauerei, des Marmors und des Erzes, bedingen mit Nothwendigkeit, daß diese entsprechend getrennte Kreise der Anwendung haben, und die Erfahrung belehrt uns auch sogleich, daß die meisten öffentlichen Denkmäler in Erz und nicht in Marmor ausgeführt wurden. Denn nicht nur die leichtere Zerstörbarkeit des Marmors empfiehlt die Wahl des festeren Erzes zu einer Aufstellung im Freien, auch der ernstere Charakter des letzteren verdient da den Vorzug, wo es sich darum handelt, eine bedeutende und große Erscheinung dem Volke vor die Augen zu stellen und über den täglichen Verkehr zu erheben. Zugleich aber gestattet auch die Dehnbarkeit des Erzes, welches sich dünn und doch haltbar machen läßt, eine freiere Bewegung, ein unmittelbareres und treueres Anlehnen an die Wirklichkeit, als der Marmor, so daß man die Bildsäule, das Standbild im engern Sinne, auch um deswillen lieber in Erz ausführen wird. Dagegen bedingt der dunkle Erzton eine etwas kräftigere Ausbildung in der Zeichnung, damit die Form nicht flach erscheine, so daß man auch hieran erkennt, das Erz neige mehr zum Realistischen hin, während der Marmor in seiner ruhigen Klarheit mehr auf das Idealistische hinweist. Dieser letztere Zug wird durch die structive Beschaffenheit des Stoffes selbst noch wesentlich verstärkt, indem in Marmor eine bewegte Haltung, wie etwa die eines erhobenen Armes mit bloßem Schwerte, oder dünne Gegenstände, feines Zaum- oder Rüstzeug u. dgl. gar nicht oder nur mit den beschränkendsten Aenderungen auszuführen sind. In einer Hand mit gesperrten Fingern sieht man häufig kleine Verbindungs- und Stütz-

stäbchen, freistehende Gliedmaßen findet man oft durch dicke Stäbe unterstützt: und hierin liegt doch wohl, da man solche entstellende Hülfsmittel möglichst zu vermeiden suchen muß, deutlich ein Zug von der thatsächlichen Wirklichkeit zu einer gewissen Idealität angedeutet, denn die ideale Gestalt läßt sich meist so anordnen, daß sie künstlicher Stützmittel nicht bedarf. Daneben, besonders für weniger große Arbeiten, verleiht der Marmor den ganzen Reiz heiterer Unschuld und voller Anmuth, wie das Erz ihn nie gewähren kann, so daß also hier der Gegensatz beider Stoffe sich vollendet. Da nun übrigens das dunkle Erzbild das vollste Licht, also am liebsten eine Aufstellung im Freien, erfordert, der weiße, leuchtende Marmor aber im vollen Sonnenlichte blendet, so darf man schließlich im Allgemeinen sagen: das Erz eigne sich vorzugsweise für Gegenstände einer gewissen Feierlichkeit und Würde, die dabei doch zugleich einen gewissen Realismus der Ausführung fordern, — der Marmor aber biete sich für mehr idealistische Werke getragenen oder heiteren Charakters dar.

Bildhauerei in Metall.

Die Arbeit der eigentlichen Bildhauerei in Metallen ist selten zur Anwendung gekommen und beschränkte sich hauptsächlich auf die Fertigstellung von Verzierungen an gegossenen Erzstücken, wie etwa den großen Prachtgeschützen im 16. und 17. Jahrhundert. Doch beschäftigten sich einzelne Meister, wie z. B. Gottfried Leygebe († 1683), mit Vorliebe damit, figürliche Bildwerke aus Metall, besonders aus Eisen zu hauen und zu schneiden. Eine derartige Arbeit des genannten Künstlers ist z. B. das 10 Zoll hohe eiserne Reiterbild des großen Kurfürsten in der Kunstkammer der Museen zu Berlin. Es leuchtet wohl ein, daß diese Technik in ihrer vielseitigen Bedingtheit niemals einen wirklichen Einfluß auf die eigentliche Kunstentwickelung hat gewinnen können.

Metalltreiberei.

Eine ungleich größere Bedeutung aber hat das Verfahren der Metalltreiberei, mit dem sich jene Art der Arbeit zum Theil verbindet. Man verwendet zu getriebenen Arbeiten reines Kupfer, obwohl es wahrscheinlich ist, daß die Werkmeister des Alterthums einen geringen Zusatz anderer Metalle liebten, um die Dehnbarkeit noch mehr zu erhöhen und das Aussehen zu verschönern. Bei diesem Verfahren nun werden Tafeln oder Bleche von Kupfer erhitzt und dann mit dem Hammer so behandelt, daß die Form von hinten hervor getrieben wird. Man arbeitet also zunächst nicht an der Oberfläche, sondern an der inneren Seite der Tafeln, die man für die verschiedenen Theile des Werkes einzeln anfertigt; man vollendet sie dann durch Arbeit an der Außenseite, verbindet sie durch Niete und Löthungen und macht die Ober-

fläche gleichmäßig. Die Schwierigkeit bei dieser Technik liegt in der Art, wie die Vermittelung zwischen Modell und Ausführung hergestellt werden kann. Man ließ ehedem nach dem kleinen Modelle zuerst ein Holzmodell in der Größe der Ausführung anfertigen und nach diesem dann, unter Zuhülfenahme von Abdrücken der einzelnen Theile desselben in Bleitafeln, arbeiten. So wurde die sogleich noch näher zu erwähnende Victoria Gottfried Schadow's gemacht. Aber man sieht leicht ein, daß dieses Verfahren ein ziemlich unentwickeltes ist. Es ist das Verdienst Georg Howaldt's, dasselbe sinnreich durchgebildet und zu hoher Vollkommenheit gebracht zu haben. Howaldt verlangt ein mäßig großes Modell und wendet das oben geschilderte Verfahren der Uebertragung des kleineren Modelles in den kolossalen Maßstab in der Weise an, daß er auf einem eisernen Schwellenrost zuerst ein starkes, eisernes Gerippe aufrichtet, dieses mit feinen Kupferschienen umspannt, und über diesen Schienen die Fugen der einzelnen getriebenen Stücke scharf an einander stößt, vernietet und zusammen schmeißt. Der Aufbau geschieht von unten nach oben, unter strenger Berücksichtigung, daß die zugehörigen Punkte in Modell und Ausführung völlig stimmen. Trotz der Genauigkeit und verhältnißmäßigen Sicherheit dieses Verfahrens bietet dasselbe doch keine unbedingte Gewähr für die wahrhaft treue Wiedergabe des Modells, aber andererseits gestattet es dem Künstler, überall nachzuhelfen, zu ändern und zu verbessern, wo ihm irgend etwas mangelhaft erscheint; man hat diese Technik deshalb von jeher für vorwiegend künstlerisch erachtet und die getriebene Arbeit stets sehr hoch gestellt. — Bei geringen Größenverhältnissen kann man so Werke von der feinsten Ausführung in edlen Metallen, besonders in Gold, anfertigen, das man zu einem außerordentlich dünnen, für das Treiben der Form sehr geeigneten Blech dehnen kann; in diesem Fache ist der vorzüglichste Meister Benvenuto Cellini bis auf diesen Tag. Bei großen erzernen Werken empfiehlt sich das Verfahren des Treibens, wenn die Aufstellung derselben an einem Orte erfolgen soll, den man nicht zu stark belasten will, also auf Gebäuden etwa, denn die Dicke einer getriebenen Arbeit und in Folge dessen das Gewicht derselben kann bedeutend geringer sein als das einer gegossenen; wenigstens ist dies in der neueren Erzgießerei der Fall, während uns aus dem Alterthum staunenswerth dünne Erzbilder überkommen sind, die man allgemein für gegossene hält.

Getriebene Bildwerke.

Getriebene Kunstwerke sind uns aus dem Alterthum nur in äußerst geringer Zahl erhalten, bedeutend häufiger getriebene Waffenstücke wie verzierte Harnische und Helme. Das Mittelalter und die Renaissance wendeten diese Technik hauptsächlich zur Herstellung kleinerer Kunstwerke

in Gold an, aber in neuerer Zeit wurden verschiedene große Erzwerke in getriebener Arbeit ausgeführt. Schon Friedrich der Große ließ eine eigene Kupferschmiede einrichten, um die drei weiblichen Figuren auf dem sogenannten neuen Palais und den Atlas auf dem Rathhause zu Potsdam treiben zu lassen. Aus derselben Schmiede ging die schon erwähnte Victoria mit dem Viergespann auf dem Brandenburger Thore zu Berlin hervor; dieselbe wurde zuerst nach dem Modell von Gottfried Schadow in einem Holzmodell durch die Brüder Wohler zu Potsdam ausgeführt; nach dem Holzmodell arbeitete der Kupferschmied Jury in Potsdam die Pferde, der Klempner Köhler die 16 Fuß hohe Siegesgöttin in getriebenem Kupfer, natürlich unter Schadow's sorgfältiger Leitung. Als eine besonders verwickelte Arbeit muß der Apoll auf dem Schauspielhause zu Berlin hervorgehoben werden. Und wegen ihrer ausgezeichneten technischen und künstlerischen Durchführung ist die nach Rietschel's Modell zur Bekrönung des Schlosses in Braunschweig von Howaldt gefertigte Brunonia mit vierspännigem Wagen zu nennen; ebenso die von demselben Meister mit bewunderungswürdigem Fleiße und großem Verständnisse gearbeiteten kolossalen Reiterbilder der Herzöge Karl Wilhelm Ferdinand und Friedrich Wilhelm von Braunschweig.

Gepreßte Arbeiten; Filigran.

Wir müssen hier der Vollständigkeit wegen erwähnen, daß, namentlich auch unter den Denkmälern des Alterthums, Arbeiten vorkommen, die in gewalzten Metallblechen über harten Formen gepreßt, und dann solche, die aus Metalldraht oder Metallfäden (Filigran von filum Faden und granum Korn) gefertigt worden sind. Diese Arten der Technik jedoch gehören nicht sowohl dem Bereiche der bildenden Künste, als vielmehr dem der Kunstgewerbe und des Handwerkes an, weshalb wir hier nicht näher auf dieselben eingehen.

Die Bildgießerei.

Bei der eigentlichen Bildgießerei, die man früher auch Rothgießerei nannte, ist in erster Linie von Wichtigkeit die Zusammensetzung des Erzes. Für die Treiberei verdient, wie bemerkt, das reine Kupfer wegen seiner größeren Dehnbarkeit unter dem Hammer den Vorzug, aber für den Guß ist dasselbe nicht dünnflüssig genug. Es verlangt einen Zusatz, und zwar vorzugsweise einen von Zinn, der es zugleich veredelt und in der Farbe verschönert. Diese Veränderung der Farbe durch Beisätze verwertheten die Alten auch für den künstlerischen Ausdruck, indem sie z. B. für ein bleiches oder todtes Gesicht viel Zinn zum Kupfer setzten. Die gebräuchlichsten Mischungsverhältnisse schwanken zwischen 85 bis 97 Prozent Kupfer und 15 bis 3 Prozent Zinn, doch war namentlich im Alterthume der Zinnzusatz so bedeutend, daß er sich bis auf einige 30 Prozent erhöhte. Die Neuzeit hat sehr viel alte Kanonen zu Bildwerken eingeschmolzen, und haben sich

Zusammensetzung des Erzes.

diese dabei wohl bewährt; das frühere preußische Kanonengut enthielt auf 10 Theile Kupfer 1 Theil Zinn; es war leicht flüssig, schmiedbar, mit Feile und Meißel zu bearbeiten, von angenehmem warmen Farbenton und höchst dauerhaft. Beisätze von Zink und sogar Blei sind zu verschiedenen Zeiten vorgekommen, und werden wenigstens von ersterem Metalle heute noch vielfach angewendet, da dieselben das Erz weicher machen. Für den Guß der Statuen Lessing's und Heinrich's des Löwen zu Braunschweig mischte Howaldt zu 80 Theilen Kupfer 10 Theile Zinn und 3 Theile Zink. Diese Mischung ist leicht- und dünnflüssig und giebt dem fertigen Werke einen warmen Goldton.

Vorarbeiten des Gusses.

Um einen Erzguß auszuführen, bedarf es der umfangreichsten Vorarbeiten und Einrichtungen, in denen wir als wesentliche Momente die Form, deren Aufstellung und den Guß selbst unterscheiden. Ist nämlich das Gypsmodell fertig, so macht sich der Gießer zuerst klar, ob er seine Arbeit in einem oder mehreren Stücken ausführen wolle, denn namentlich bei großen bewegten Gestalten ist es ebenso zweckmäßig als nothwendig, den Guß in mehreren Theilen vorzunehmen. Hiernach schneidet er das Gypsmodell in den Hauptkörper und in die Nebentheile, und beginnt nun für jeden derselben die Form besonders herzurichten.

Die Form: Mantel und Kern.

Zu dieser wird ein eigenthümlicher, sehr feiner und reiner Sand, der s. g. Formsand, benutzt, der die vorzüglichen Eigenschaften besitzt, daß er die ihm eingeprägte Form sehr fest behält und selbst in der größten Hitze sich weder ausdehnt noch zusammenzieht. Es kommt nun darauf an, daß man eine hohle Form herstellt, deren innere Seite genau auf das Gypsmodell paßt — dies ist der Mantel, — und eine massive, die, in den Mantel gebracht, zwischen sich und den Wänden desselben eine freie Schicht läßt, in die das Erz gegossen werden kann — dies ist der Kern. Beides, Mantel und Kern und somit die gesammte Gußform herzustellen, ist eine mühsame und langwierige Arbeit, die neben Ausdauer die höchste Genauigkeit verlangt. Die erwähnte, jetzt allgemein eingeführte Herstellungsart aus Formsand ist jedoch noch neu, denn ehedem machte man ein Modell aus einem Kern von Gyps und Ziegelmehl, dem man eine Oberfläche von Wachs gab, die genau der Form des Gypsmodells entsprach. Ueber das Wachsmodell legte man wieder aus Gyps und Ziegelmehl den Mantel, und erhitzte nun die ganze Form derartig, daß das Wachs schmolz und abfloß. Man sieht, daß auch auf diese Weise eine dünne Schicht zur Aufnahme des Erzes entstand. Dieses Verfahren ist auf das genaueste durch Benvenuto Cellini beschrieben und bis in unser Jahrhundert angewendet worden. Das erste größere Gußwerk in Deutschland, dessen Form nach der neuen Methode hergestellt war, ist das Blücherdenkmal zu Berlin (1817).

Aufstellung der Form.

Ist die Form fertig, so handelt es sich darum, sie so aufzustellen, daß die Gewalt des einströmenden Metalles den Mantel nicht auseinander reißen kann, daß das flüssige Erz sich überall gut vertheilen und die Luft bequem entweichen könne. Für das letztere muß die nächste Vorsorge getroffen werden, und zwar geschieht dies durch sinnreiche Anwendung eines Systemes communizirender Röhren, die den Eintritt des Erzes nicht von oben, wie man gewöhnlich meint, sondern von der tiefsten Stelle der Form herbeiführen. Hierdurch wird die schnellste Vertheilung der Erzmasse, so lange sie noch im flüssigsten Zustande ist, in alle Theile des Mantels möglich, und das freie Entweichen der Luft gesichert. Diese so mit einem wohl angeordneten Röhrennetze durchzogene und umgebene Form wird nun in die Dammgrube hinabgelassen, — wofern ihr Aufbau nicht schon in derselben erfolgte, — und hier wird sie mit Sand und Lehm so fest eingedämmt, daß die Gefahr des wilden Metallstromes beseitigt wird. Die Dammgrube selbst liegt immer im untern Stock eines jeden Gießhauses und ist an einer Seite gegen eine starke Umfassungsmauer gelehnt, von den übrigen drei Seiten mit steinernen Gewölbebögen umgeben, zwischen denen durch Balken und Ankerungen der vollständige Verschluß hergestellt werden kann. Die Oeffnungen der Röhren, welche in der Form angebracht sind, ragen aus der angefüllten Dammgrube hervor und werden mit einem steinernen Becken derart verbunden, daß diejenigen, welche das Erz aufnehmen sollen, in dasselbe münden, die aber, welche zur Entweichung der Luft dienen, unter dem Boden des Beckens hingehen und so die ausströmende Luft entführen.

Das Röhrensystem.

Die Dammgrube.

Der Schmelzofen.

Neben der Dammgrube nun liegt erhöht der Ofen, wo das Erz zu einem solchen Grade erhitzt wird, daß es leicht flüssig wie Wasser ist. Soll der Guß erfolgen, so wird eine steinerne Rinne zwischen dem Becken und der Stelle des Schmelzofens aufgerichtet, wo das Aufströmen stattfindet. Diese, so wie die Röhröffnungen im Becken, sind mit Thon-, beziehungsweise Eisenstöpseln verschlossen, so daß also ein zweimaliges Oeffnen erfolgen muß, ehe die Masse in die Form stürzt. Hierdurch wird eine größere Sicherheit erzielt.

Der Guß.

Der Guß selbst bietet ein gewaltiges Schauspiel dar, und die wilde Kraft des furchtbaren Elementes bringt selbst in rohen Naturen einen mächtigen Eindruck hervor. Endlich kommt der Augenblick, den Schiller schilderte, als er sang:

„Stoßt den Zapfen aus!
„Gott bewahr' das Haus!
„Rauchend in des Henkels Bogen
„Schießt's mit feuerbraunen Wogen."

Das Becken über der Form füllt sich, der Gießer öffnet die Stöpsel der Röhren, das glühende Erz stürzt hinab, und fast gleichzeitig ertönt aus den Luftröhren ein Pfeifen, dem unmittelbar lange, blaue Flammen folgen. Aus dem Ofen fluthet über die Rinne in das Becken der Feuerfluß und führt immer neue Massen hinab in die Form, bis diese gefüllt und also der Guß vollendet ist.

Abbau der Dammgrube.

Sobald dieser erkaltet ist, wird die Dammgrube abgebaut, der Guß sammt Form gehoben, Mantel wie Kern abgeschlagen und entfernt. Nun stehen aber noch die Aeste von der Figur ab, die sich durch Erstarrung des Erzes in den Zuflußröhren gebildet, und das Aussehen ist noch ein sehr unreines; jene haut man ab, und die Oberfläche säubert man durch Abreiben mit Säuren. Hiernach bedarf das Gußwerk zur völligen Fertigstellung nur noch einer sorgfältigen Ueberarbeitung, der Ciselirung.

Guß in mehreren Stücken.

Ist aber das Werk in mehreren Theilen gegossen, so werden diese so zusammengefügt, daß sie in Bezug auf Haltbarkeit und Ansehen wie aus Einem Gusse dastehn. Die neuere Gießkunst sucht eine Ehre darein zu setzen, selbst die größesten Werke in einem Stücke zu gießen, allein im Alterthum herrschten hierüber ganz andere Ansichten. Man goß die großen, sehr zahlreichen Bildwerke in Erz der Regel nach in mehreren Stücken, wie die Nachrichten des Philo von Byzanz, übereinstimmend mit vielen auf uns gekommenen Denkmälern, darthun. So sind z. B. die vier ehernen Rosse der Markuskirche zu Venedig in je zwei, der Länge nach zusammengesetzten Hälften gegossen, und die schöne weibliche Gewandstatue der Münchener Glyptothek (Nr. 314) ist sogar in sieben einzelnen Stücken sehr sinnreich gearbeitet. Diese stark lebensgroße (1,77 ^{m}) Statue ist von so geringer Dicke, daß sie noch nicht 100 Pfund wiegt, ein Gewicht, das eine heutige Erzstatue von fast sechs Fuß Höhe um das Zehn- bis Zwölffache und mehr überschreiten würde. In der That könnte man solchen auffallenden Erscheinungen gegenüber auf die Vermuthung kommen, daß im Alterthum derartige überaus dünne Werke nicht gegossen, sondern, wenigstens zum Theil, getrieben seien, allein diese Statue ist wirklich gegossen, und sie ist deshalb „nicht bloß als ein Meisterstück des Erzgusses, sondern als eine Art von Räthsel“ in technischer Hinsicht von den Sachverständigen angesehen worden. Der Vortheil, welcher also durch den Guß in Stücken zu erreichen ist, würde hiernach zunächst in einer größeren Leichtigkeit des Werkes bestehen, und diese ist wieder in künstlerischer Hinsicht von Bedeutung, weil die Schönheit des Werkes gewinnt, wenn der Guß möglichst dünn ist; denn die Durchführung der Formen kann eine feinere, die Uebereinstimmung mit dem Modelle eine treuere sein. Ferner ist die Gefahr eines Mißlingens des Gusses im Ganzen ausgeschlossen, die ge-

Aufstellung der Form.

Ist die Form fertig, so handelt es sich darum, sie so aufzustellen, daß die Gewalt des einströmenden Metalles den Mantel nicht auseinander reißen kann, daß das flüssige Erz sich überall gut vertheilen und die Luft bequem entweichen könne. Für das letztere muß die nächste Vorsorge getroffen werden, und zwar geschieht dies durch sinnreiche Anwendung eines Systemes communizirender Röhren, die den Eintritt des Erzes nicht von oben, wie man gewöhnlich meint, sondern von der tiefsten Stelle der Form herbeiführen. Hierdurch wird die schnellste Vertheilung der Erzmasse, so lange sie noch im flüssigsten Zustande ist, in alle Theile des Mantels möglich, und das freie Entweichen der Luft gesichert. Diese so mit einem wohl angeordneten Röhrennetze durchzogene und umgebene Form wird nun in die Dammgrube hinabgelassen, — wofern ihr Aufbau nicht schon in derselben erfolgte, — und hier wird sie mit Sand und Lehm so fest eingedämmt, daß die Gefahr des wilden Metallstromes beseitigt wird. Die Dammgrube selbst liegt immer im untern Stock eines jeden Gießhauses und ist an einer Seite gegen eine starke Umfassungsmauer gelehnt, von den übrigen drei Seiten mit steinernen Gewölbebögen umgeben, zwischen denen durch Balken und Ankerungen der vollständige Verschluß hergestellt werden kann. Die Oeffnungen der Röhren, welche in der Form angebracht sind, ragen aus der angefüllten Dammgrube hervor und werden mit einem steinernen Becken derart verbunden, daß diejenigen, welche das Erz aufnehmen sollen, in dasselbe münden, die aber, welche zur Entweichung der Luft dienen, unter dem Boden des Beckens hingehen und so die ausströmende Luft entführen.

Das Röhrensystem.

Die Dammgrube.

Der Schmelzofen.

Neben der Dammgrube nun liegt erhöht der Ofen, wo das Erz zu einem solchen Grade erhitzt wird, daß es leicht flüssig wie Wasser ist. Soll der Guß erfolgen, so wird eine steinerne Rinne zwischen dem Becken und der Stelle des Schmelzofens aufgerichtet, wo das Aufströmen stattfindet. Diese, so wie die Röhröffnungen im Becken, sind mit Thon-, beziehungsweise Eisenstöpseln verschlossen, so daß also ein zweimaliges Oeffnen erfolgen muß, ehe die Masse in die Form stürzt. Hierdurch wird eine größere Sicherheit erzielt.

Der Guß.

Der Guß selbst bietet ein gewaltiges Schauspiel dar, und die wilde Kraft des furchtbaren Elementes bringt selbst in rohen Naturen einen mächtigen Eindruck hervor. Endlich kommt der Augenblick, den Schiller schilderte, als er sang:

„Stoßt den Zapfen aus!
„Gott bewahr' das Haus!
„Rauchend in des Henkels Bogen
„Schießt's mit feuerbraunen Wogen."

Das Becken über der Form füllt sich, der Gießer öffnet die Stöpsel der Röhren, das glühende Erz stürzt hinab, und fast gleichzeitig ertönt aus den Luftröhren ein Pfeifen, dem unmittelbar lange, blaue Flammen folgen. Aus dem Ofen fluthet über die Rinne in das Becken der Feuerfluß und führt immer neue Massen hinab in die Form, bis diese gefüllt und also der Guß vollendet ist.

Abbau der Dammgrube.

Sobald dieser erkaltet ist, wird die Dammgrube abgebaut, der Guß sammt Form gehoben, Mantel wie Kern abgeschlagen und entfernt. Nun stehen aber noch die Aeste von der Figur ab, die sich durch Erstarrung des Erzes in den Zuflußröhren gebildet, und das Aussehen ist noch ein sehr unreines; jene haut man ab, und die Oberfläche säubert man durch Abreiben mit Säuren. Hiernach bedarf das Gußwerk zur völligen Fertigstellung nur noch einer sorgfältigen Ueberarbeitung, der Ciselirung.

Guß in mehreren Stücken.

Ist aber das Werk in mehreren Theilen gegossen, so werden diese so zusammengefügt, daß sie in Bezug auf Haltbarkeit und Ansehen wie aus Einem Gusse dastehn. Die neuere Gießkunst sucht eine Ehre darein zu setzen, selbst die größesten Werke in einem Stücke zu gießen, allein im Alterthum herrschten hierüber ganz andere Ansichten. Man goß die großen, sehr zahlreichen Bildwerke in Erz der Regel nach in mehreren Stücken, wie die Nachrichten des Philo von Byzanz, übereinstimmend mit vielen auf uns gekommenen Denkmälern, darthun. So sind z. B. die vier ehernen Rosse der Markuskirche zu Venedig in je zwei, der Länge nach zusammengesetzten Hälften gegossen, und die schöne weibliche Gewandstatue der Münchener Glyptothek (Nr. 314) ist sogar in sieben einzelnen Stücken sehr sinnreich gearbeitet. Diese stark lebensgroße (1,77 ^{m}) Statue ist von so geringer Dicke, daß sie noch nicht 100 Pfund wiegt, ein Gewicht, das eine heutige Erzstatue von fast sechs Fuß Höhe um das Zehn- bis Zwölffache und mehr überschreiten würde. In der That könnte man solchen auffallenden Erscheinungen gegenüber auf die Vermuthung kommen, daß im Alterthum derartige überaus dünne Werke nicht gegossen, sondern, wenigstens zum Theil, getrieben seien, allein diese Statue ist wirklich gegossen, und sie ist deshalb „nicht bloß als ein Meisterstück des Erzgusses, sondern als eine Art von Räthsel" in technischer Hinsicht von den Sachverständigen angesehen worden. Der Vortheil, welcher also durch den Guß in Stücken zu erreichen ist, würde hiernach zunächst in einer größeren Leichtigkeit des Werkes bestehen, und diese ist wieder in künstlerischer Hinsicht von Bedeutung, weil die Schönheit des Werkes gewinnt, wenn der Guß möglichst dünn ist; denn die Durchführung der Formen kann eine feinere, die Uebereinstimmung mit dem Modelle eine treuere sein. Ferner ist die Gefahr eines Mißlingens des Gusses im Ganzen ausgeschlossen, die ge-

sammten Gußvorrichtungen können einfacher, das Gießhaus kleiner sein, und dazu kommt, daß man Ersparnisse an Zeit und Kosten erzielt. Alle diese Vortheile erwägend, hat man denn auch in unsrem Jahrhundert wieder einige Statuen, so z. B. diejenige Blücher's in Berlin, in mehreren Stücken gegossen. Solche Werke werden dann mit Dübeln, Klammern u. s. w. zusammengesetzt, gelöthet, vergossen und endlich, wie die in einem Stücke gegossenen, ciselirt.

Die Ciselirung.

Die Ciselirung besteht im Wesentlichen darin, daß mit Meißel und Schlägel die Gußnäthe, die Verbandnäthe und andere Unebenheiten mehr entfernt werden, und daß, sobald dies geschehen, eine sorgfältige Ueberarbeitung der ganzen Erzoberfläche durch Feilen stattfindet. Der rohe Erzguß hat nämlich ein stumpfes, schwärzliches und fleckiges Aussehen, welches man wegbringen muß. Bei dieser Arbeit überzieht man die ganze Oberfläche mit feinen Kreuzlinien nach Art der Schraffirung, denn nur so, und nicht blank polirt, erscheint das Erz im Kunstwerke schön, indem der Glanz milde und wohlthuend, durch keine zu grellen Reflexe gestört ist; auch setzt die Oberfläche so leichter ihre Patina an. Beim Ciseliren kommt es vornehmlich auf die größte Sorgfalt an, damit die künstlerische Form nicht etwa durch unvorsichtiges Bearbeiten und zu starkes Abfeilen leide. Denn die Ciselirung kann immer nur als ein nothwendiges Uebel angesehen werden, da sie die vom Künstler modellirten Formen selbst nothwendig immer etwas angreift; gelänge es, einen vollkommenen Guß, an den nicht Meißel noch Feile gelegt zu werden brauchte, herzustellen, so würde man von selbst das Ciseliren lassen. Allein dieses ist eine Unmöglichkeit. Zwar scheint es, daß einige deutsche Gießer, namentlich Peter Vischer, ihre Gußarbeiten nur im eigentlichen Sinne des Wortes geputzt, aber nicht völlig mit Meißel und Feile überarbeitet haben. Man hätte also hiernach zwei Grade der Ciselirung zu unterscheiden, allein es scheint unzweifelhaft, daß jenes einfache Putzen die Gußwerke in ihrer Form durchweg weniger bestimmt läßt. Benvenuto Cellini sagt deshalb mit Bezug darauf, daß „gewisse Deutsche und Franzosen behaupteten, in Erz zu gießen ohne Ciselirung“, es sei dies „wahrlich eine Sache für Narren, denn das Erzwerk, wenn es gegossen ist, muß mit Hammer und Meißel überarbeitet werden, so wie es die höchst bewunderungswürdigen Alten gemacht haben und nachher auch die Neueren, nämlich diejenigen Neueren, die in Erz zu arbeiten verstanden haben.“ Da nun auch die neuesten zahlreichen Erzgußwerke durchweg ciselirt worden sind, so muß es wohl als eine Thatsache angesehen werden, daß dies Uebergehen der Oberfläche nicht zu vermeiden sei. Dasselbe mag durch die Erwägung auch künstlerisch gerechtfertigt werden, daß bei großen Werken die

hierdurch herbeigeführte Beeinträchtigung der Form dem Auge nicht fühlbar ist; bei kleineren aber beobachtet man nicht selten ein ungeschicktes und übermäßiges Ciseliren, das allerdings der Sache nur schaden kann. Was das Wort Ciseliren betrifft, so ist es durch eine Folge von Verstümmelungen aus dem lateinischen secare (schneiden) entstanden und zunächst dem französischen ciseler (ciseau, cisellus, der Meißel) entlehnt. Neben der ursprünglichen Bedeutung von schneiden, kann man es nur mit Eingraben, Ausmeißeln oder dergl. wiedergeben, so daß man also Ciselirung etwa durch Erzmeißelung ausdrücken könnte. Dies entspricht auch dem weiteren Sinne dieses Wortes, mit dem man ebenfalls wohl die oben erwähnte Erzbildhauerei im engern Sinne bezeichnet. Besonders liebt man es, die kleinen in edlen Metallen ausgeführten Gegenstände ciselirte zu nennen, weil gerade hier die Oberfläche auf das feinste durchgearbeitet werden muß.

Eingelegte Erzarbeiten.

Eine weitere Ausdehnung der Ciselirung besteht darin, daß man in die gegossenen Werke Stücke anderer, besonders edler Metalle einlegt, um dadurch eine bestimmte Wirkung zu erreichen, z. B. also daß man an einem Gewande eine Saumverzierung, an Waffenstücken Rand- und Flächenverzierungen, unter Zugrundlegung einer angemessenen Zeichnung, in Silber und Gold einsetzt. Als Beispiel dieser Technik, die auch im Alterthume beliebt war, sei die, nach dem Modelle von Kiß im Gießhause der Gewerbe-Akademie zu Berlin meisterhaft ausgeführte, Statue Friedrich Wilhelm's III. genannt, welche in dem Museum für neuere Kunst daselbst aufgestellt ist. Solche Verzierungen in eingelegtem Metall sind besonders auch bei gegossenen oder geschmiedeten Gegenständen kunstgewerblicher Art beliebt.

Geschichtliches.

Bei der großen Bedeutung der Erzgießerei mag nicht unerwähnt bleiben, daß dieselbe im Alterthume, nachdem sie sich aus rohen Anfängen entwickelt hatte, mehr noch in Uebung gewesen zu sein scheint als die Marmortechnik, wenigstens wissen wir, daß die Werke des Künstlers, dessen Namen die Blüthe hellenischer Kunst bezeichnet, daß die Werke des Phidias ihrer größeren Zahl nach in Erz ausgeführt waren. Daß weniger Erz- als Marmorwerke aus dem Alterthume auf uns gekommen sind, liegt daran, daß der Metallwerth der ersteren zur Einschmelzung anreizte. Dennoch sind viele und ausgezeichnete antike Denkmäler in Erz uns erhalten; ganz besonders reich sind unsere Sammlungen aber an den kleinen Gegenständen in Erz, die allerdings verschiedenen Ländern und Völkern angehören und in ihrem Kunstwerthe sehr ungleich sind. Die runden Bildwerke in Erz wurden im Mittelalter seltener, dagegen fand der Guß von Grabtafeln mit mehr oder weniger erhobenen Bildwerken eine sehr ausgedehnte Anwendung. Man darf hierin nicht etwa einen Rückschritt in technischer Hinsicht erkennen wollen, denn gerade der Guß von

Platten, und besonders von großen Platten erfordert, wegen der schwer zu erzielenden, ganz gleichmäßigen Vertheilung des Metalles über alle Theile der Form, eine nicht gewöhnliche Gewandtheit und Uebung. Von späteren Werken sei hier hervorgehoben der Perseus des Benvenuto Cellini in der Loggia dei Lanzi zu Florenz, weil dessen Guß der Meister selbst genau geschildert hat; ferner das 21 Fuß hohe Reiterbild Ludwig's XIV., nach dem Modelle von F. Girardon, sowie dasjenige Ludwig's XV., nach dem Modelle von E. Bouchardon. Diese beiden Denkmäler waren den genannten Königen von der Stadt Paris errichtet worden, aber sie wurden leider während der großen Revolution zerstört. Das Reiterbild Ludwig's XIV. hatte Johann Balthasar Keller von Zürich 1699 zu Paris mit großer Geschicklichkeit gegossen, und dieser Guß erlangte als der größeste, welcher bis dahin in Einem Stücke ausgeführt war, eine erhebliche Berühmtheit. Boffrand hat ihn genau beschrieben, und Füßli theilte diese werthvolle Beschreibung in seiner „Geschichte der besten Künstler in der Schweiz“ wörtlich mit. Die Technik Keller's war aber, als etwa 50 Jahre später Lemoine das Reiterbild Ludwig's XV. gießen wollte, schon wieder verloren gegangen, und nur die Boffrand'sche Schilderung setzte Lemoine in den Stand, seinen Guß nach Wunsch auszuführen. Dieser Guß sammt allen Vor- und Nebenarbeiten ist in einem großen, mit zahlreichen Abbildungen versehenen Werke (Paris 1768) ebenfalls genau beschrieben worden. Auf die nämliche Art, wie diese beiden Statuen, war im Jahre 1700 das Reiterbild des großen Kurfürsten von Schlüter durch Johann Jacobi von Homburg zu Berlin gegossen worden. Man hat also die Thatsache vor sich, daß gleichzeitig zu Paris und zu Berlin zwei deutsche Meister solche bedeutende Werke ausführten, und man ersieht daraus, daß die Technik der Gießkunst bei uns noch völlig beherrscht wurde, daß wir darin den Franzosen noch überlegen waren. Aber im Laufe des vorigen Jahrhunderts dann verlernte man in Deutschland aus Mangel an Uebung diese Kunst, so daß man nach fremder, nach französischer Hülfe sich umsehen mußte, als man wieder in die Lage kam, große Bildwerke zu gießen. Nach mehreren Anläufen zur Wiedererweckung der Gießkunst gelang es erst im Jahr 1817, durch den Guß des Berliner Blücher-Denkmals, eine neue Epoche derselben zu eröffnen; und zwar bediente man sich dabei, sowohl für den Guß wie für die Ciselirung, der Hülfe zweier Franzosen, Lequine und Coué. Seitdem verbreitete sich von Berlin, als der Mutterstätte, aus die Uebung der Gießkunst schnell wieder, und die zahlreichen ausgezeichneten Werke, welche in den Erzgießereien zu Berlin, München, Nürnberg, Lauchhammer, Braunschweig, Wien u. s. w. für das In- und Ausland, ja selbst für Amerika hergestellt wurden, bezeugen die deutsche Tüchtigkeit auch auf diesem Felde.

Ebenso wie das Erz eine s. g. Kupferlegirung ist, so ist dies auch das Messing, welches aus etwa 70 Theilen Kupfer und 30 Theilen Zink zusammengesetzt wird. Weder im Alterthume noch in neuerer Zeit stellte man eigentliche Kunstwerke in Messing her, jedoch liebte es das Mittelalter, Grabtafeln, Taufbecken, Leuchter u. s. w. in Messing zu gießen, unter denen sich zahlreiche Gegenstände von erheblichem Kunstwerthe befinden.

Guß in Messing.

Für den Guß in edlen Metallen ist von selbst schon durch die Kostbarkeit des Materials eine Grenze gezogen: man wird nicht kolossale Werke in Gold gießen. Das weniger kostbare Silber gestattet schon eher die Wahl eines nicht sehr kleinen Maßstabes, aber im Allgemeinen giebt man doch den Bildwerken in Gold und Silber immer nur eine geringere Ausdehnung. Da diese Metalle sich aber auch, wie bemerkt, ganz vorzüglich zum Treiben eignen, und da bei dieser Technik Material gespart wird, so findet man wohl häufiger getriebene als gegossene Werke in Gold und Silber. Dies Verhältniß scheint schon im Alterthum so gewesen zu sein, und es hat sich bis auf unsre Tage so erhalten. Den Silberguß wählt man jetzt in der Regel, wenn das Kunstwerk einen gewissen Maßstab überschreitet, also eine größere Stärke im Metall zu seiner eigenen Haltbarkeit erfordert. Dadurch gewinnt es an körperlicher Schwere und somit an stofflicher Gediegenheit, und hieraus erklärt es sich, daß man besonders gerne Weihegaben und Festgeschenke in dieser Weise ausführt. Wir nennen als Beispiel den Cornelius'schen Glaubensschild, das Pathengeschenk Friedrich Wilhelm's IV. an den Prinzen von Wales.

Guß in edlen Metallen.

Man hat für künstlerische Zwecke neben dem Erze auch noch andere, unedlere Metalle, besonders Blei, Zink und Eisen verwendet, deren Guß im Wesentlichen dem des Erzes gleich ist; doch fordern diese Metalle einen festen Ueberzug, der sie gegen die, sie zerstörenden Angriffe des Wetters schützt und ihnen überhaupt ein angemessenes Aussehen sichert. Derselbe besteht gewöhnlich in einem Anstrich von Oelfarbe, die man bei Zinksachen der plastischen Kunst meist weiß, bei Eisengegenständen dunkelfarbig, dem Erzton ähnlich, wählt. Doch erreicht man hierdurch immer nur ein stumpfes und todtes Ansehen. Ueberdies wird man in dem wenig widerstandsfähigen Zink nie ein wirklich monumentales Werk herstellen können; das Eisen ist zwar fester und solider, doch wird es für künstlerische Einzelwerke sich auch nie empfehlen. Bei einem mehr architektonischen Aufbau eines Denkmales ist es aber seiner Festigkeit wegen dem Sandstein vorzuziehen, und so wird eines der schönsten Eisenwerke, das Volksdenkmal auf dem Kreuzberge bei Berlin, auch seinen künstlerischen Werth dauernd behaupten, obwohl schmerzlich empfunden wird, daß die figürlichen Theile desselben nicht aus Erz hergestellt sind. Will man den Zink-

Guß in unedlen Metallen.

und Eisenarbeiten ein besonders schönes Aussehen geben, so überzieht man sie mit einer dünnen Kupferschicht, die sich vermöge des galvanoplastischen Verfahrens leicht und sicher anfertigen läßt. Eine solche galvanisch bronzirte Zinkstatue macht fast den Eindruck, als wäre sie aus Erz gegossen, und sie ist dabei so billig, daß sie nur den 15ten bis 25sten Theil der Erzausführung in derselben Größe kostet. — Die Kunst, Bildwerke in Eisen zu gießen, soll nach Pausanias eine Erfindung des Theodoros von Samos gewesen sein, auch werden uns aus dem Alterthume mehrere gußeiserne Statuen genannt. Wie die Alten jedoch das Gußeisen gewannen und überhaupt diese schwierige Technik betrieben, ist uns unbekannt. Auch Blei fand mehrfache Verwendung, namentlich im Mittelalter zu künstlerisch durchgebildeten Brunnen (Braunschweig), Taufbecken (Lübeck) u. a. m. Dagegen ist der Zinkguß erst neueren Ursprungs.

Galvanoplastik.

Bildnerei in Thon.

Wir haben bisher, in der Schilderung der technischen Vorgänge bei Herstellung plastischer Kunstwerke in Stein und Metall, des Thons und Gypses nur als Stoffe zu Hülfsmitteln gedenken können, insofern ja Skizze, Modell, Gypsform, Gypsmodell u. s. w. nur die Bedeutung vorübergehender Herstellungsmomente haben. Doch auch selbständig zu dauernder Ausführung werden die verschiedenen Thonarten und ähnliche Stoffe benutzt. Das Verfahren kann ein zwiefaches sein, indem nämlich das Werk mit der Hand frei modellirt, oder durch Abdruck des Thones in einer Form gewonnen wird. Jenes erste Verfahren ist im Grunde nichts anderes, als daß das Thonmodell zu der Bedeutung eines fertigen Werkes erhoben wird, und in der That ist dies seit den Tagen des Alterthums in sehr ausgedehntem Maße geschehen. Denn da die Bildhauerkunst offenbar ihren technischen Ausgang nicht von der Bearbeitung des Marmors, sondern von der Modellirung in weichen Stoffen, wie Wachs und Thon, genommen hat, so lag es sehr nahe, dem einmal in Thon ausgeführten Werke eine dauernde Erhaltung zu gewähren. Von dieser Bildnerei in weicheren Stoffen, namentlich in Thon, schreibt sich der Name der Plastik für diese ganze Kunst und die Auffassung derselben als „Mutter der Bildnerkunst in Stein und Erz“ (Plinius) her. Der zweite Weg, der des Abdrückens der Form in Thon, ist einestheils mit jenem sehr künstlerischen Verfahren verglichen, ein wesentlich mechanischer Vorgang, anderntheils aber setzt er das Vorhandensein eben der Form voraus, welche nicht ohne das Originalwerk, Modell oder Ausführung in Stein oder Erz, herzustellen ist. Er bezeichnet also ein weiteres Moment in der Entwickelungsreihe der bildnerischen Technik. Von den besonderen Eigenschaften der einzelnen Stoffe hängt es nun ab, ob sie in die Form gepreßt oder als ein flüssiger Brei in dieselbe gegossen werden. Die Form,

welche hier Anwendung findet, besteht aus einzelnen Stücken und wird danach Stückform genannt; sie geht nicht verloren, sondern dient zur Herstellung zahlreicherer Exemplare und heißt deshalb auch echte Form (s. S. 128).

Bleiben wir hier erst bei den Thonarten stehen. Sei es nun, daß das Werk mit der Hand modellirt, oder durch Abdruck einer Form gewonnen wurde, so fragt es sich ganz gleicherweise, ob es roh bleiben, d, h. einfach an der Luft trocknen, oder ob es im Ofen gebrannt werden soll? In jenem Falle wird es nur eine geringere Dauerbarkeit erhalten, in diesem aber fragt es sich weiter, ob es noch einen Ueberzug von Farbe oder Glasur erhalten soll oder nicht? (glasirte oder unglasirte Terracotta; s. oben S. 126). — Das Alterthum kannte Werke in ungebrannten und gebrannten Erden, die es auch durch Farbe zu beleben wußte. Ob es aber die Technik der Glasirung verstand, läßt sich mit Sicherheit nicht bestimmen, keinenfalls wandte es dieselbe im umfänglicheren Maße an. Von den antiken Terracotten, griechischen wie hetrurischen und römischen Ursprunges, sind große Mengen auf uns gekommen, und darunter Werke von hervorragendem Kunstwerthe, welche letzteren die Hochschätzung der Alten für diese Arbeiten, trotz des unedlen Materiales derselben erklären. Eine hohe Steigerung ihres künstlerischen Werthes erhielten die Terracotten in Italien, während des 15. und zum Theil auch des 16. Jahrhunderts, durch Luca della Robbia und dessen Schüler zu Florenz, welche mit geringen Farbemitteln und geschmackvoll angewendeter Vergoldung ihre vortrefflichen Bildwerke belebten, sie dann glasirten und so deren Ansehen veredelten. Seitdem ist diese Kunsttechnik sehr vernachlässigt worden; in neuerer Zeit, wo man sich derselben wieder zu nähern suchte, war man jedoch bemüht, Thonarten zu verwenden, die im Brande besonders hart und fest werden, um so einen billigeren Ersatz für steinerne Bildwerke zu gewinnen. Dieselben zeichnen sich durch wohlgefälliges Ansehen und große Dauerhaftigkeit aus, so daß man diese im Brande sehr harten Thonarten oft dem Sandstein, namentlich zur Herstellung von plastischem Schmuck für Bauwerke, vorzog. Die großen Reliefs der Weichselbrücken bei Dirschau und Marienburg sind so z. B. in gebranntem Thon mit großer Sauberkeit ausgeführt, und besitzen eine solche Härte, daß der Meißel an dem wie Metall klingenden Stoffe abspringt. Dieser hat also gegen Sandstein und Zink erhebliche Vorzüge, doch läßt er mit der Zeit das Entstehen von Rissen befürchten, so daß man sich seiner nur mit Vorsicht bedienen darf. —

Porzellan.

Da zu den Thonerden auch das Porzellan gehört, so müssen wir hier gleich der Bildwerke in diesem Stoffe gedenken, welche ebenfalls unglasirt (s. g. mattes oder Biscuit-Porzellan), einfach glasirt oder gefärbt und glasirt angefertigt werden.

Glas. Das Glas, welches wir hier bei den Terracotten und Porzellanen schon als Glasur angewendet sehen, kann auch selbständige Verwendung zum Gusse künstlerischer und kunstgewerblicher Gegenstände finden, wie dieses schon seit den Tagen des Alterthums her Gebrauch war.

Gyps und Stuck. Wir kommen zu dem hauptsächlichsten aller hierher gehörigen Stoffe, zu dem wichtigsten aller nichtmetallischen Kunstgüsse: dem Gusse in Gyps. Es ist bekannt, daß Gyps, mit Wasser zu einem Brei gerührt und, in oder über eine Form gegossen, sehr schnell und leicht erstarrt, und daß er sich in Folge dieser Eigenschaft nicht nur zur Herstellung des Modells, sondern auch zur Anfertigung von Kunstsachen eignet, die bestimmt sind, selbständig als Gypsarbeiten zu gelten. In diesem Sinne hat man die wichtigsten Kunstwerke aller Zeiten in Gyps abgeformt, und diese Gypsabgüsse in den Hallen der Akademieen oder in eigens dazu erbauten Museen aufgestellt; ein ganzer Industriezweig, von den wirklichen Kunstanstalten herab bis zum roh betriebenen Gewerbe, hat sich allmälig als Gypsgießerei so entwickelt. Doch ist dies Verfahren keineswegs ein Kind der neueren Zeit, vielmehr bediente sich schon das Alterthum des Gypses in der nämlichen Weise und zu den nämlichen Zwecken. — Die Mischung von Gyps mit Marmorstaub oder anderen ähnlichen Stoffen, die man Stuck (vom italienischen stucco, Kitt) nennt, wird mehr zu architektonischen Verzierungen, als zu selbständigen Bildwerken verwendet.

Papier. Auch in Papierstoff, der mit Leim und Mehl versetzt wurde (Papier maché), hat man Bildwerke hergestellt. Dieselben werden in Formen gepreßt, und gern dann zu decorativen Zwecken verwendet, wenn ihr Standort nur ein ganz geringes Gewicht zu tragen vermag. Als Beispiel nennen wir die 13′ hohen Karyatiden, die Klenze für den Tanzsaal im Schlosse zu München durch W. Fleischmann in Nürnberg anfertigen ließ.

Wachs. Endlich müssen wir hier die selbständigen Bildwerke in Wachs, das sich modelliren und gießen läßt, anführen. Dieselben können zwar durch geschickte Färbung einen hohen Grad von täuschender Aehnlichkeit mit dem Wirklichen, aber doch nie einen wahrhaft reinen und echten Kunstwerth erreichen. Jene Eigenschaft aber führte schon im Alterthume dahin, daß man Wachsbildnisse unmittelbar nach dem Leben formte, und dann, um die Täuschung möglichst vollkommen zu machen, sogar für den übrigen Theil der Figur die Kleider der betreffenden Person hinzufügte: ein Verfahren, das ja auch noch heute für die s. g. Wachsfiguren-Kabinette Anwendung findet.

Bildnerei in edlen u. halbedlen Steinen. Eine gesonderte Stellung im ganzen Bereiche der Bildnerei nimmt die Kunst, Edelsteine und diesen verwandte Steinarten zu bearbeiten, ein, und zwar wegen der Kostbarkeit des Materials, der Schwierigkeit der

Arbeit und des mehr oder weniger kleinen Maßstabes dieser Kunstwerke. Diese Kunst heißt die Steinschneidekunst, ihre Werke im Allgemeinen geschnittene Steine; doch pflegt man unter den letzteren diejenigen Stücke, welche ganz rund gearbeitet sind, von den übrigen zu trennen, obwohl die Herstellungstechnik überall dieselbe ist. Zu solchen runden, aus hartem Stein geschnittenen Bildwerken gehören z. B. Figürchen und Büsten in Achat, Bergkrystall, Bernstein und andere Steinarten mehr, denen als eng verwandt das Glas anzureihen wäre. Auch erwähnen wir hier gleich am Besten jene Tafeln aus durchsichtigen Stoffen, wie Bergkrystall und Glas, welche an der Rückseite vertieft bearbeitet sind, aber von vorn gesehen werden, so daß die Darstellungen wie Reliefs, die unter einem prächtigen Glase liegen, erscheinen.

Geschnittene Steine.

Die geschnittenen Steine im engeren Sinne nun theilen sich in zweierlei Arten, nämlich in die, welche vertieft gearbeitet sind, so daß erst im Abdruck das Bild als Relief erscheint, die Gemmen, und in die, welche als Relief erhaben gearbeitet sind, die Cameen. Ueber die Entstehung des letzteren Wortes ist man nicht im Klaren, doch nimmt man allgemein an, daß es durch Verstümmelung aus dem lateinischen gemma im Mittelalter entstanden sei. Man unterscheidet seit langer Zeit die geschnittenen Steine mit diesen beiden Namen, doch nennt man die Gemme in Italien auch intaglio, da sie eingeschnitten ist. Diese vertieft geschnittenen Steine, die man jetzt Gemmen nennt, haben den Zweck, Abdrücke zu geben und also hauptsächlich als Siegel zu dienen. Deshalb wurden sie schon im Alterthume, als Siegelringe gefaßt, in ausgedehntem Maße getragen.

Steinarten.

Die Alten wählten zu ihren Intaglios meist halbedle Steine, wie den Carneol, den Sarder, die Jaspisarten, die Achatarten, den Chalcedon, Sardonyx u. a. m. Bei weitem weniger häufig wurden ganz edle Steine, deren natürliches Feuer und glänzendes Farbenspiel durch den Schnitt nur leiden konnte, genommen. Diamanten und Rubinen scheinen niemals geschnitten zu sein, dagegen kommen der Smaragd, Sapphir, Topas, Opal, Amethyst u. a. m. öfter vor. Unter den geschnittenen Steinen der Aegypter und der alten asiatischen Völker trifft man oft Magneteisenstein, Hornstein und schwarzen Obsidian. Die erhaben geschnittenen Steine, die man jetzt Cameen nennt, wurden wohl zum schmückenden Besatze von Schnallen, Griffen, Schmuckringen und manchem anderen Geräth benutzt, die größeren Stücke aber sollten offenbar nur als reine Kunstwerke gewürdigt werden. Ganz vorwiegend bediente man sich für die Cameen der Onyxe, einer Steinart, welche das Alterthum aus Afrika und Asien in den vorzüglichsten Stücken bezog. Die Onyxe sind Arten des gestreiften Chalcedon und zeigen weiße und dunkle, in der

Regel schwarze oder rauchbraune Schichten in grader oder concentrischer Lagerung. Die weiße Schicht liegt oben, die dunkle unten, doch kommen auch Onyxe mit drei und mehr Schichten vor. Sind die Schichten, dem Grundton ihrer Farbe nach im Allgemeinen, weiß und grau, so heißt der Stein Chalcedonyx, sind sie weiß und roth, so heißt er Sardonyx. Die Onyxe mit gerade gelagerten Schichten wurden zu Reliefstafeln verarbeitet, so daß die Figuren aus der weißen Schicht, der Grund aus der dunkeln gebildet wird; liegt eine dritte dunkle Schicht noch über der weißen, so läßt man einige Stücke derselben an geeigneten Stellen, wie z. B. zur Bezeichnung von Gewändern, Attributen, Zierrathen u. dergl. mehr stehen. Die Onyxe von concentrischer Lagerung ihrer Schichten wurden zu Gefäßchen ausgehöhlt und an ihrer Außenseite als Reliefs, so wie die flachen Onyxe ausgearbeitet.

Technik.

Die Bearbeitung selbst geschieht mit zahlreichen Werkzeugen, die in der Hauptsache bei den Alten die nämlichen gewesen sind, wie die heutigen. Neben Eisen- und Stahlwerkzeugen verschiedener Art, die mittelst Schmirgel oder Diamantstaub, in feinstem Oel angerieben, arbeiten, bedient man sich der Diamantspitze als eines Hauptwerkzeuges. Alle jene Werkzeuge werden auf dem Arbeitstische in einem daselbst befindlichen Rädchen, das der Fuß des Arbeiters in Bewegung setzt, fest gestellt, so daß sie rotiren. Der Stein wird nun, nachdem er zuvor vom Schleifer eben oder convex hergerichtet war, und nachdem auf seiner Oberfläche die Zeichnung Dessen, was man darstellen will, mit der Diamantspitze eingerissen wurde, mittelst einer Handhabe gegen die Spitze des rotirenden Werkzeuges gebracht und so in treuer Uebereinstimmung nach dem in Wachs oder Thon ausgeführten Modell gearbeitet. Zur Vollendung des Werkes bedient man sich der feinsten Werkzeuge, des Stichels und der Diamantspitze, mit denen man aus freier Hand arbeitet, und giebt demselben endlich noch den saubersten Schliff, der namentlich bei den antiken Gemmen bis in die feinsten eingeschnittenen Stellen hinein auf das Sorgfältigste durchgeführt ist.

Geschichtliches.

Die Steinschneidekunst reicht in das graue Alterthum hinauf. Unsere Sammlungen bergen ägyptische und asiatische Arbeiten dieser Art von sehr hohem Alter, doch stehen diese der Zahl und dem Kunstwerthe nach allerdings weit hinter den griechischen Gemmen zurück, die in reichster Menge und in seltener Schönheit auf uns gekommen sind. Sie sind meist oval, $1/2$ bis 1 Zoll lang oder breit, und sie werden jetzt, um dem Studium zugänglich zu sein, meist unmittelbar mit einem Gypsabdruck zusammen, reihenweis geordnet, in Glaskästen aufgestellt. Die Gegenstände, welche auf ihnen zur Darstellung gelangten, waren dem Gesammtinhalte des hellenischen Lebens ebenso entnommen wie die Werke der großen Kunst; es waren Gottheiten, Heroen, Götterköpfe und dergleichen mehr, doch auch

bisweilen figurenreiche Scenen. Eine besondere Art der Gemmen bilden diejenigen, welche auf der einen Seite vertieft geschnitten, an der Rückseite aber zur Gestalt eines Käfers (scarabaeus) ausgearbeitet sind, und danach Scarabäer genannt werden. Diese Käfer-Steine sind nicht selten durchbohrt und wurden dann wahrscheinlich einst an einem Faden als Amulette getragen; sie gehören den Aegyptern und Etruskern an, und sind fast in jeder Sammlung geschnittener Steine (Daktyliothek) zu finden. Die Abdrücke der Gemmen nennt man Pasten (ital. pasta, Teig); unter diesen zeichnen sich die aus Glas, die Glaspasten, durch ihre, nahe an Täuschung streifende Aehnlichkeit mit den Steinen, und durch den bedeutsamen Umstand aus, daß, da sie schon im Alterthume sehr gebräuchlich waren, zahlreiche Darstellungen der alten Kunst nur durch die antiken Glaspasten auf uns gekommen sind. Oft mögen diese Glaspasten betrügerischen Zwecken gedient haben, wie dies besonders wohl dann der Fall war, wenn sie auf geschliffene Steine gelegt und mit diesen zusammengefaßt waren; man pflegt solche Stücke gefütterte Pasten zu nennen. Die Hauptbestimmung der Glaspasten aber war jedenfalls die, auch dem Unbemittelteren die Anschaffung eines Siegelringes zu ermöglichen. In neuerer Zeit, obwohl auch viele Glaspasten besonders als Fälschungen gemacht wurden, fertigt man doch ganz vorzugsweise die Pasten in Gyps an. Man nimmt dazu den feinsten Alabastergyps, dem man wohl noch andre Bestandtheile beimengt, damit der Abdruck der Gemme recht klar, bestimmt und matt glänzend erscheine. Solche Gypspasten sind billig herzustellen und sie machen es deshalb möglich, eine große Zahl von Abdrücken geschnittener Steine als ein wissenschaftliches und künstlerisches Material zu vereinigen, wie dies schon seit 1755 Philipp Daniel Lippert in seiner „Dactyliotheca“ that.

Die Cameen zeigen verschiedene, bisweilen figurenreiche Darstellungen aus den Kreisen mythologischer Stoffe, dann Verherrlichungen von Fürsten, Bildnisse und Anderes mehr. Ihre Größe ist meist ungleich bedeutender als die der Gemmen, in der Regel mehrere Zolle in Höhe und Breite messend, sogar bis gegen 1 Fuß Durchmesser sich erhebend, doch giebt es, wie gesagt, auch ganz kleine Cameen. Der Zahl nach sind sie bei weitem nicht so häufig als die Gemmen, obwohl auch das Alterthum, besonders die alexandrinische Zeit und die römische Kaiserzeit reich an ihnen war. Unter den auf uns gekommenen Cameen haben einige Stücke wegen ihrer Größe und vorzüglichen Arbeit einen großen Ruf erlangt, so unter den Reliefstafeln z. B. die Apotheose des Augustus zu Wien und die des Tiberius zu Paris, und unter den Rundgefäßen z. B. das s. g. Mantuanische Onyxgefäß zu Braunschweig. — Auch Glas-

cameen wurden im Alterthume angefertigt, deren einige, von sehr großem Werthe, auf uns gekommen sind. Wir nennen die größte aller antiken Glaspasten, (10 zu 16"), den Cameo des Dionysos und der Ariadne im Vatican und dann die s. g. Portland-Vase im Britischen Museum.

In den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung spielten die Zaubergemmen, welche als Amulette und Talismane getragen wurden, eine große Rolle. Sie kamen aus dem Oriente und tragen von einem Geheimworte der gnostischen Secte der Basilidianer den Namen Abraxas-Steine. Eine künstlerische Bedeutung wohnt ihnen nicht bei. — Später wurde die Steinschneidekunst wohl am Hofe von Byzanz noch begünstigt, das eigentliche Mittelalter jedoch begnügte sich damit, seine Heiligenschreine und Reliquienkästen mit antiken geschnittenen Steinen, denen fortdauernd auch eine gewisse geheime Kraft zugeschrieben wurde, zu besetzen, selbstthätig aber war es nicht. Die Neuzeit hat die Steinschneidekunst mehr zur Herstellung von Cameen angewendet, da man schwerlich den Stein eines jeden Siegelringes, der ein Wappen oder eine Zierrath trägt, eine Gemme nennen kann, doch hat man auch, namentlich in Italien, unter der Gunst kunstliebender Fürsten im 16. Jahrhundert zahlreiche Gemmen von großem Werthe, ganz in der Weise und dem Styl antiker Arbeiten, angefertigt. Als Beispiel sei an den s. g. Ring des Michelangelo von der Hand des Pier Maria da Pescia erinnert, der so lange für ein Werk griechischer Kunst gehalten wurde.

Stempelschneidekunst.

Noch einen sehr wichtigen Zweig der plastischen Kleinkunst haben wir zu berühren, die Stempelschneidekunst. Die Aufgabe derselben ist es, Stempel in Stahl oder, wie es im Alterthume vorkam, in gehärtetem Erze vertieft zu schneiden, um dann mittelst eines mechanischen Verfahrens die Zeichnung dieses vertieft geschnittenen Stempels als Relief auf ein bestimmtes Stück Metall übertragen zu können. Das Stempelschneiden selbst ist technisch im Wesentlichen eine Arbeit des Grabstichels, aber es hat von vornherein Rücksicht zu nehmen auf die Art, wie der Stempel mechanisch den Abdruck liefern soll.

Münzen.

Die Abdrücke heißen Münzen, die Wissenschaft, welche die Kenntniß derselben zur Aufgabe hat, Numismatik. Das Interesse der Numismatik ist allerdings bei Weitem weniger ein kunstgeschichtliches, als ein allgemein geschichtliches, das sich auf die Verhältnisse des Handels und Verkehrs, und auf die Geschichte des Geldes richtet. Da aber unter den Münzen Stücke von hohem Kunstwerthe und charakteristischer kunstgeschichtlicher Bedeutung vorkommen, und da ferner viele Münzen durch ihre Darstellungen für die Archäologie und Kunstgeschichte wichtig sind, so kann es hier nicht wohl übergangen werden, in aller Kürze das Verfahren ihrer

technischen Herstellung anzudeuten. Die Metalle, aus denen ganz vorzugsweise seit den ältesten Zeiten Münzen hergestellt wurden, sind Gold, Silber und Kupfer, entweder rein oder gemischt. Die Herstellung selbst, nachdem Stempel und Metall gegeben war, kann auf verschiedene Art geschehen, nämlich durch Gießen oder Schlagen; das vervollkommnete Verfahren des Münzschlagens wird Prägen genannt. Die ältesten griechischen Münzen wurden geschlagen, und zwar aus Gold und Silber, die ältesten italischen gegossen und zwar aus Erz. Die größte und lehrreichste Sammlung gegossener Erzmünzen altitalischer Herkunft befindet sich in dem von A. Kircher herrührenden Museum des Collegium Romanum zu Rom, während griechische Münzen ja in fast allen Münzsammlungen Europa's anzutreffen sind. Die geschlagenen Münzen wurden im Mittelalter dünner und dünner, so daß sie vom Ende des 11. bis zum Beginne des 14. Jahrhunderts als Blechmünzen auftraten, d. h. als Münzen, die aus dünnem Blech, meist von Silber, seltener von Gold, hohl geschlagen wurden und die so nur auf einer Seite das Reliefgepräge hatten. Sie heißen vom lateinischen bractea (Blech) Bracteaten. Die Stücken Metall, welche zum Schlagen oder Prägen bestimmt sind, müssen eine dem Prägestempel entsprechende rohe Form haben. Sie werden Schrötlinge genannt und wurden im Alterthume gegossen, in unsrer Zeit werden sie aus den Metallplatten ausgeschlagen. Diese Schrötlinge der alten Münzen sind linsenförmig, die der neueren von gleichmäßiger Stärke mit geradem Rande. Die antiken Münzen haben ein mehr oder weniger starkes Relief, die neueren ein flaches Relief, dessen Erhebung nicht über die Höhe des äußeren Randes hinausreicht.

Schaumünzen.

Einen höheren Kunstwerth als die Münzen, welche als Geld geprägt sind, haben im Durchschnitt die seit dem 15. Jahrhundert aufgekommenen Schau- oder Denkmünzen (Medaillen, mittellat. medalla von metallum), da sie meist in größerem Maßstabe und mit gesteigertem Kunstfleiße gearbeitet sind als jene. Sie werden gegossen, geprägt und selbst auch getrieben, in welchem letzteren Falle natürlich nur ein Exemplar, aber freilich als ein selbständiges Kunstwerk erzielt werden kann. — Man unterscheidet bei Geld- und Schaumünzen die Vorder- oder Hauptseite (avers) und die Rück- oder Kehrseite (revers), und nennt die Schrift derselben Legende, d. h. das zu Lesende, gleichviel ob dieselbe auf der Vorder- und Rückseite oder auf dem Rande steht. —

Siegel.

Geschnittene Steine und Stempel verwendet man auch zur Herstellung von Abdrücken in Wachs, Teig, Siegellack u. s. w. Man nennt diese Abdrücke insgesammt Siegel, die Stempel selbst je nach ihrer Fassung Petschafte oder Siegelringe, und die wissenschaftliche Siegelkunde Sphragistik (von σφραγίς, Siegel).

C. Malerei.

Malgrund u. Malstoffe.

Bei der Malerei treten wir aus dem Kreise der Stoffe, die als Körper körperlich wirken, heraus zu denen, die nur in ihrer Oberfläche den Schein des Körperlichen für unser ästhetisches Gefühl erregen sollen, wir verlassen Stein und Erz und wenden uns zu den feineren Mitteln des Lichtes und der Farbe. Es ist leicht einzusehen, daß für die Darstellungsweisen der Malerei zwei zusammenwirkende Umstände von wesentlichster Bedeutung sind, und daß bei einer Veränderung des einen oder gar beider die ganze Darstellungsweise sich als solche ändern muß; denn einmal handelt es sich darum, von welcher Art und Beschaffenheit die zu bemalende Fläche ist, und zweitens, welche Stoffe dazu dienen sollen, dieselbe zu bemalen. Wir unterscheiden also hier von vornherein als die wesentlichen Momente den Malgrund und die Malstoffe; beide zusammen bilden erst die Mittel, ein Werk der Malerei auszuführen, da sie beide erst die Frage: „Worauf und womit gemalt werden soll?" lösen.

Nothwendige Bedingungen für alle Arten v. Malgrund und Malstoffen.

Ehe wir jedoch in diesem Sinne die einzelnen Darstellungsweisen der Malerei betrachten, müssen wir bei der Untersuchung verweilen, ob die verschiedenen Arten des Malgrundes und die verschiedenen Arten der Malstoffe nicht doch gewissen allgemeinen und grundsätzlichen Bedingungen unterliegen, die für alle gelten, insofern sie aus dem Wesen der Malerei nothwendig folgen. Da nämlich die Malerei körperliche Dinge auf einer Fläche darstellen soll, so muß ihr erstes und ursprünglichstes Mittel, dessen sie nicht entrathen kann, dasjenige sein, wodurch man auf einer Fläche überhaupt wirken kann: die Auftragung von Linien oder kleineren Flächen. Nur hierdurch erreicht die Malerei ihren Zweck, und ihre Wirkung übt sie dadurch, daß sie im Wechsel und in der Stellung der Linien und Flächen auf der großen Grundfläche den Schein erregt oder andeutet, als sähen wir wirkliche Körper. Daß dies nicht bis zur vollkommenen Augen- und Sinnestäuschung gehen kann und soll, wird übrigens nach dem früher Gesagten (s. S. 77 u. fg.) hier keiner Erläuterung mehr bedürfen.

Zeichnung u. Gemälde.

Wendet die Malerkunst in ihren Werken vorzugsweise Linien an, die mittelst Stiften von verschiedenem Stoffe gezogen sein können, so nennen wir eine solche Arbeit eine Zeichnung; wendet sie dagegen vorzugsweise Flächen an, die sie mittelst des Pinsels als Farbestoffe aufträgt, so haben wir es mit einem Gemälde im engern Sinne zu thun. Da nun aber die Zeichnung, insofern durch sie allein volle und bestimmte Sicherheit in eine Darstellung und alle Theile derselben kommen kann, auch für die farbigen Malereien gleichsam das Gerippe, wenn auch nur das unsichtbar im Innern verborgene, abgeben muß, so müssen wir zunächst etwas näher auf die Zeichnung und deren Wesen eingehen. Wir bemerken aber so-

gleich, daß man mit dem Pinsel auch zeichnen und mit dem Stifte auch malen kann. Das Wesentliche der Zeichnung ist die Linie, das des Gemäldes die Fläche, und es ist klar, daß man mit dem spitzen Pinsel auch in Linien, mit weichen Stiften, wie besonders Kreide oder Kohle, auch breit in Flächen arbeiten kann.

Die Perspective.

Bei jeder malerischen Arbeit handelt es sich darum, vorhandene oder als vorhanden gedachte Dinge so darzustellen, wie der Künstler sie von einem bestimmten Punkte aus sieht oder sehen würde. Im allerbestimmtesten Sinne ist also in Bezug hierauf die Malerei eine subjective Kunst, entgegen der Bildhauerei, deren Werke man von allen Seiten ringsum betrachten kann, entgegen der Baukunst, deren Werke von außen und innen für den Beschauer zugänglich sind, die also insofern, als sie jedem derselben überlassen, sich einen Standpunkt zu suchen, und ihn nicht zwingen, den bestimmten des Künstlers sich anzueignen, auch objectiv genannt werden könnten. Sieht der Maler nun aber die Dinge wie sie sind? Auf diese Frage antworteten wir bereits, indem wir oben (S. 75) andeuteten, daß die Grundlage für die Naturwahrheit eines jeden malerischen Werkes eine richtige Perspective sei. Dieselbe ist nur durch das Hülfsmittel der Zeichnung völlig zuverlässig herzustellen, obwohl auch in Hinsicht auf Schatten und Farbe Verstöße gegen dieselbe gemacht werden können. Eine richtige Perspective zu zeichnen ist aber für den Künstler um so leichter, als sie nicht auf Gefühl und Stimmung, sondern auf optischen Erscheinungen beruht, die wiederum ihren festen Grund in der mathematischen Wissenschaft finden. Mathematische Gesetze bedingen die Perspective und deren Anwendung in der Kunst, so daß auch zum richtigen, bewußten Verständniß einer perspectivischen Zeichnung mathematische Vorkenntnisse erforderlich sind, deren Besprechung jedoch nicht innerhalb unserer Aufgabe liegen kann; wir müssen uns also auf einige wesentliche Andeutungen beschränken.

Geschichtliches.

Es ist unzweifelhaft, daß man lange die Perspective nach dem Augenscheine beachtete und anlegte, ehe man dahin gekommen war, dieselbe in wissenschaftlicher Weise zu begründen. Ob das Alterthum schon zu einer bestimmten und fertigen Theorie der Perspective gelangt sei, möchte eher zu verneinen als zu bejahen sein, obwohl der Streit, der seit mehr als hundert Jahren hierüber geführt wurde, und in welchem sich Lessing, Lippert u. a. auf die Seite des Nein, Caylus, Algarotti u. a. auf die des Ja stellten, durch die Aufdeckung der Tausende von Gemälden Pompeji's eine bestimmtere Richtung bekommen mußte. Denn hier sieht man thatsächlich Gemälde, die perspectivisch sind; es kann sich also nur um die Frage handeln, ob die alten Maler in Pompeji eine wissenschaftliche Kenntniß von der Perspective hatten, oder ob sie nach dem Augenschein

sich auf empirischem Wege der Naturwahrheit genähert hatten? und ferner, wann diese stärkere und bewußte Betonung des perspectivischen Elementes in die antike Malerei eingeführt wurde, oder mit anderen Worten, ob die Gemälde der großen griechischen Maler, eines Polygnot und anderer, schon perspectivisch gewesen seien? Ein Eingehen auf diese, nicht einfach zu beantwortenden Fragen würde über den hier vorliegenden Zweck weit hinausgehen. Wir erwähnen deshalb nur, daß die Theorie der Perspective, wie wir sie kennen und befolgen, erst im fünfzehnten Jahrhundert begründet wurde. In Italien waren es nach Vasari hauptsächlich zwei Künstler, die sich hier besonders verdient gemacht haben, nämlich Paolo Uccelli und Piero della Francesca. Unter Zugrundelegung der Studien oder, wie gesagt wird, unter Aneignung der Handschriften des Letzteren, gab dessen Bruder, der Frate Luca Pacioli da Borgo San Sepolcro, in den Jahren 1494 und 1508 zu Venedig zwei Werke über Meßkunst, Proportionen, Perspective u. s. w. heraus. In Deutschland ging etwas später Albrecht Dürer mit sehr eingehenden Untersuchungen vor, die er in den Jahren 1525 bis 1528 zu Nürnberg herausgab. Wie sehr nöthig diese Bücher gewesen seien, sagt Dürer selbst in der Zueignung der „Proportionslehre" an Pirkheimer mit folgenden Worten: „Denn es ist offenbar, daß die deutschen Maler mit ihrer Hand und im Gebrauch der Farben nicht wenig geschickt sind, wiewohl es ihnen bisher an der Kunst der Messung, Perspective und anderem dergleichen gemangelt hat." Seit diesen Grund-legenden Werken des Luca da Borgo und Albrecht Dürer's ist die Theorie der Perspective in einer sehr umfangreichen Literatur in allen Kultursprachen weiter entwickelt, befestigt und verbreitet worden.

Die Bestimmungstheile der Perspective.

Die wichtigsten Bestimmungstheile der Perspective sind nun folgende. Der bestimmte Standpunkt des Malers, von wo aus er die zu zeichnenden Gegenstände sieht oder sehen würde, heißt der Augenpunkt, und es ist hierbei zu bemerken, daß die perspectivische Zeichnung das Sehen mit einem Auge voraussetzt. Zwei Augen würden zwei Augenpunkte bedingen, durch die die Sicherheit der Anlage und Construction der Perspective verloren gingen. Will man einen Gegenstand in Bezug auf Perspective prüfen, so schließt man ein Auge und visirt mittelst eines Fadens, eines Bleistiftes oder dergleichen mehr. Der Augenpunkt liegt in der Regel in gleicher Höhe mit den Gegenständen, doch kommen auch Fälle vor, wo er sehr hoch über ihnen angenommen, oder auch ganz tief an den Erdboden versetzt wird. Hierdurch entstehen die normale, die Vogel- und die Froschperspective, Bezeichnungen, welche durch sich selbst ihre Erklärung finden. Dem Augenpunkte gegenüber bildet der Horizont die bestimmende Grundlage der Perspective für alle Dinge, welche

zwischen ihm und dem Auge, in dem Sehfelde, liegen. Dies Sehfeld wird durch die Schenkel eines rechten Winkels begrenzt, dessen Scheitel im Auge liegt; wo die Schenkel den Horizont schneiden, entstehen die sog. Distanzpunkte. Der Punkt, in welchem sich bei der Fortsetzung ins Unendliche die sich verjüngenden Linien eines im Sehfelde befindlichen Gegenstandes schneiden, nennt man den Verschwindungspunkt.

Schwierigkeit einer richtigen Perspective.

Wie eine richtige Perspective auf dem Papier oder sonst einer Darstellungsfläche construirt werde, können wir, wie gesagt, nicht untersuchen, genug, daß jeder Gebildete Fehler gegen die Perspective, ohne sie gerade durch geometrische Construction nachweisen zu können, meist ohne Weiteres empfindet. Von der Betrachtung der natürlichen Dinge und dem Umgange mit Kunstwerken ist uns dies ins Fleisch und Blut übergegangen, so daß uns eben die Perspective in der Zeichnung selbstverständlich und unerläßlich erscheint, daß wir jede Abweichung von der Richtigkeit derselben eben als einen Fehler bemerken. Sehr weit verschieden hievon ist es, einen Gegenstand richtig perspectivisch zeichnen zu können, und zu wissen, warum dies und das so und nicht anders gemacht werden müsse. Dies wird man aus dem Umstande schon entnehmen können, daß eine wissenschaftliche Begründung der Perspective, wie bemerkt, erst vor etwa vier Jahrhunderten begonnen wurde, und daß so viele Werke der Malerei vorhanden sind und waren, welche die perspectivischen Bedingungen vernachlässigten. Ohne nach dem bereits Gesagten nochmals auf die Malereien der Griechen zurückkommen zu wollen, erinnern wir nur an die Werke der so vielerfahrenen und klugen Aegypter, die ohne jede Perspective ihre Figuren im farbig angestrichenen Umrisse zeichneten, und solche einzelne Figuren reihenweis oder bunt durch einander, oder sonstwie auf einer Fläche willkürlich vereinigten, — und ferner an das kurz zuvor mitgetheilte Urtheil Dürer's über die deutschen Maler des Mittelalters.

Licht und Schatten. Schattengebung.

Die richtige Perspective durch Zeichnung der Linien, die man deshalb auch Linearperspective nennt, ist also der Anfang jedes malerischen Kunstwerkes, aber durch diese Linien allein wird noch keineswegs Das erreicht, was wir, Gegenstände der Natur sehend, an diesen in ästhetischer Hinsicht erkennen. Das erste, wodurch diese überhaupt unseren Sinnen wahrnehmbar werden, ist das Licht, das von ihnen reflectirt in unser Auge gelangt; wir wissen nun aber, daß das Licht nur diejenigen Seiten eines Körpers beleuchten kann, welche ihm zugekehrt sind, wogegen die übrigen entweder im Dunkeln oder im zerstreuten Lichte sich befinden. Es entsteht also an dem Körper ein Gegensatz der beleuchteten Stellen gegen die nicht beleuchteten, oder des Lichtes gegen den Schatten. Kein Körper kann ganz beleuchtet sein (die unkünstlerische, gemachte Beleuchtung

von allen Seiten kommt auch als unnatürlich nicht in Betracht), vielmehr entsteht in uns gerade der Eindruck des Körperlichen dadurch, daß wir Licht und Schatten an demselben wahrnehmen. Sehen wir aber deutlicher hin, so erkennen wir bald, daß Licht und Schatten nicht scharf gegen einander abgeschnitten sind, sondern daß in den meisten Fällen ein allmäliger Uebergang von dem hellsten Lichte zum tiefsten Schatten stattfindet. Die Wiedergabe dieser Verhältnisse in einem malerischen Kunstwerke nennt man die Schattengebung. Durch sie erhalten die dargestellten Gegenstände den Schein der Körperlichkeit, der Fülle und Rundung, durch sie gewinnt die Zeichnung schon erheblichen und selbständigen künstlerischen Charakter und Werth; ja in einer solchen Zeichnung liegt um so größerer poetischer Reiz, je zarter und ausgeführter die Uebergänge von Licht und Schatten gehalten sind, denn aus der heimlichen Ruhe des Schattens und dem hellen Glanze des Lichtes entsteht ein mannigfaltiges Weben und Spielen beider, das für jeden Ton der Stimmung einen anschaulichen Ausdruck findet, und also seinem Wesen nach echt künstlerisch ist.

Die Schattengebung einer Umriß-Zeichnung kann mittelst Linien, die im Lichte mehr dünn und schwach, im tieferen Schatten breiter und dunkler sind, ausgeführt werden, oder auch durch Anlage von Flächen mit Anwendung des Pinsels. Wirklich künstlerische Arbeiten mit Linearschattengebung, nicht bloße Uebungen und Versuche, kommen fast nur als Zeichnungen in Bleistift, Kohle, Kreide u. dgl. vor.

Unterscheidungen in der Schattenbildung. Modellirung.

Es bedarf wohl keiner Ausführung, daß die Schattenbildung eben so wie die Perspective gewissen Gesetzen unterliegt, die mathematischer Natur sind, doch auch die Darlegung dieser würde hier zu weit führen. Es ergeben sich mit Nothwendigkeit Abstufungen, und man unterscheidet demgemäß Kern-, Halb- und Mittel-Schatten je nach ihrer Stärke und Dichtigkeit; den Schatten, welchen ein Körper auf einen andern wirft, nennt man Schlagschatten. Endlich entstehen Widerscheine oder Reflexe. Durch Verbindung von Licht, das man wieder in volles oder ganzes Licht und Streiflicht scheiden muß, von Schatten, der in seinen verschiedenen Stärkegraden angewendet wird, von Schlagschatten und Widerschein erwächst der Schattengebung die Möglichkeit, eine Zeichnung von Gegenständen schon so zu vollenden, daß diese den Schein der Wirklichkeit nahe erreicht. Ist der Gegenstand einer solchen „schattirten Zeichnung" ein organischer, besonders ein solcher, der auch in der Plastik dargestellt werden kann, so sagt man, er habe durch die Schattengebung Modellirung erhalten, er sei fein, flach oder übermäßig modellirt.

Die Farbe.

Ohne Perspective und Schattengebung ist ein entwickeltes malerisches Kunstwerk nicht möglich; beide sind die Grundlagen, auf denen dasselbe

sich, durch Hinzutritt der Farbe, zum vollen Schein der Wirklichkeit erhebt. Es sei hier ausdrücklich noch bemerkt, daß unter „Schein der Wirklichkeit" nicht der Charakter einer Sinnentäuschung (Illusion) zu verstehen ist. Die gemalten Dinge sollen auf uns nur den Eindruck machen, als seien sie wirkliche, als seien sie körperlich, obwohl sie nicht Körper, sondern in Wahrheit nur Oberfläche sind; dies hat nichts mit dem Prinzip der Naturnachahmung im künstlerischen Sinne (6. Abschnitt) zu thun. Den vollen Schein des Wirklichen zu erregen, müssen nun zwar die drei Momente der Perspective, der Schattengebung und der Farbe zusammenwirken, aber es ist schon möglich, durch jene beiden allein, also durch die Linien und den Gegensatz von Licht und Schatten, eine wahrhafte und reine künstlerische Wirkung hervorzubringen. Dies hat denn auch die Ausbildung eines eigenen Zweiges der Malerei, der Zeichnenkunst, herbeigeführt. Andrerseits aber sieht man auch in unentwickelten Kunstwerken, wie z. B. den ägyptischen Malereien oder den Wand- und Miniaturgemälden des eigentlichen Mittelalters, nur die Farbe als Darstellungsmittel, ohne Berücksichtigung perspectivischer Zeichnung und ohne Anlage von Schatten, angewendet; und man erkennt hieran, wie mannigfaltig die Kunst der Malerei ist, und welche verschiedenartigen Erscheinungen ihre Geschichte darbietet.

Die farbige Bemalung: in der Baukunst.

Wir müssen an dieser Stelle einige Worte über die Farbe und deren künstlerische Bedeutung im Allgemeinen einschalten und dabei sogleich hervorheben, daß die Farbe ganz wesentlich der Malerei angehört, und daß die andern beiden Künste nur einen sehr beschränkten Gebrauch von ihr machen können. Die Architektur zwar streicht Wände und Mauern farbig an, doch ist dies handwerklich, und nur erst, wo sie die Farbe in das Ornament einführt, wird diese künstlerisches Moment. Gemaltes Ornament in seiner größern Lebhaftigkeit scheint aber mit unsrem dunkleren Himmel nicht wohl zu stimmen, und man beschränkt die Anwendung desselben deshalb auf innere Räume. In der äußern Architektur herrscht das plastische Ornament, wodurch jedoch die Möglichkeit nicht ausgeschlossen wird, hie und da Einzelnes in stumpferen Farben zu ornamentiren. Die Griechen unter ihrem schönen Himmel fühlten hierin anders, sie wendeten, ähnlich wie das schon die älteren asiatischen Völker und besonders die Aegypter vor ihnen gethan hatten, am Aeußern ihrer Gebäude vielfarbigen Schmuck an, ja sie malten sogar plastisches Ornament farbig nach. Zu erforschen, wie weit sie hierin gingen, ist stets ein Lieblingsthema der Alterthumsfreunde gewesen, und man ist neuerdings hierüber zu ziemlich erschöpfenden Ergebnissen gelangt, die die Kunstgeschichte unter dem Namen der Polychromie d. h. der Vielfarbigkeit der antiken Baukunst zusammenfaßt. — Daß die Griechen ihre Statuen, wenigstens vor der

in der Plastik.

Blüthezeit ihrer Kunst, zum Theil farbig bemalten, muß als ausgemacht gelten; nie aber haben sie kostbare Marmorwerke des edeln Styles und der hohen Kunst gefärbt. Jeder bessere Geschmack lehnt sich gegen eine solche Zuthat auf; denn die farbige Lebendigkeit scheint der plastischen Ruhe und Idealität entschieden zu widerstreben und läßt sich eines gewissen barbarischen Charakters nicht entkleiden. „Offenbar — sagt in diesem Sinne Welcker, wie uns scheint, sehr treffend — hat also die Kunst in ihrer Fortbildung die kleine in Farben gegebene Nachhülfe des Ausdruckes als eine, dem höheren Styl und der in die reine Form gelegten Würde nicht angemessene, Nebensache abgestreift, und nicht in einer entstellenden Buntheit eine Illusion gesucht, die durch den Charakter der Gestalten, Stellungen, Geberden, durch den Gesichtsausdruck zu erreichen die höhere Aufgabe selbständiger, idealer, erhabener Bildkunst war. Den Sinn der südlichen Völker für lebhafte Farben im gemeinen Leben sollte man nicht übertragen auf die Regionen vollendeter Bildhauerei, wo das Ideale in der Auffassung und in den Weisen und Mitteln der Darstellung eine so große und so sichere Herrschaft ausübt." Mit diesen Worten des bewährten Fachmannes glauben wir nach Maßgabe unseres Zweckes einer Frage genug gethan zu haben, die so viele verschiedene Meinungen und darunter auch manche absonderliche hervorgerufen hat.

Ganz so wie im Alterthume die Polychromie von Haus aus den Holzbildwerken zugehörte (s. S. 135), so trat sie auch im Mittelalter zu denselben in das nämliche enge Verhältniß, das eben in der Natur der Holzbildnerei begründet ist. Bei allen diesen und ähnlichen Anwendungen der Farbe hat diese den Zweck, ein unedles Material zu bedecken, und durch die Lebendigkeit und den Reiz der einzelnen Töne dem Werke einen erhöhten künstlerischen Werth zu verleihen. Solche Anwendung hat die Eigenschaft einer Bemalung, eines Anstriches, und ist von derjenigen selbständigen künstlerischen Bedeutung sehr entfernt, zu welcher in der Malerei die Farbe gelangt.

Die Grund- und Mischfarben.

Das Sonnenlicht ist, wie bekannt, eine Vereinigung verschiedener farbiger Lichtstrahlen, deren gleichzeitige Zusammenwirkung das farblose oder, wie man sagt, das weiße Licht erzeugt. Zerlegt man dies farblose Licht, was vermöge der Strahlenbrechung mittelst eines Glasprismas im Farbenspectrum geschieht, so erkennt man drei entschieden selbständig gefärbte Lichter, die sich nicht weiter zerlegen lassen: roth, gelb und blau. Zwischen diesen drei Grundfarben, — zu denen die Alten noch den Mangel alles Lichtes: schwarz, und die Fülle alles Lichtes: weiß rechneten, — liegen die Mischfarben und alle Uebergänge, die den Bezeichnungen der Windrose ähnlich mannigfach benannt werden müßten,

je nachdem sie sich der einen oder andern Grundfarbe nähern. Aus der Mischung des Roth mit dem Gelben entsteht das Rothgelb (Orange), aus der des Gelb mit dem Blauen das Grün, die wichtigste dieser Mischfarben, und endlich aus Roth und Blau mischt sich das Rothblau, was man gewöhnlich Violet nennt. Aus den Grundfarben entstehen auch alle Nebenfarben, die nicht im Farbenspectrum selbst sich zeigen, weil dies nur das volle Licht zerlegt, jene aber aus einer Mischung einzelner farbiger Lichter mit der Licht- und Farblosigkeit sich bilden. Was selbst nicht Licht ist, kann auch nicht aus dem Lichte kommen, es kann also Schwarz nicht im Spectrum sein; und doch ist das Schwarz im Leben wie in der Kunst gleich wichtig. Die wissenschaftliche Farbenlehre kann das Schwarz nicht als Farbe gelten lassen, ebenso wenig wie das Weiß, aber trotzdem wird man sich dazu verstehen müssen, in der Malerei auch den Mangel und die Fülle des Lichtes Farben zu nennen, da unser ästhetisches Gefühl von ihnen wie von Farben berührt wird. Die Mischungen der Farben des Spectrums mit Schwarz ergeben alle die dunkeln Abstufungen, unter denen das Braun (Roth, Gelb und Schwarz) die oberste Stelle einnimmt, während die Mischungen jener Farben mit Weiß die hellen Töne und die Uebergänge zum Licht erzeugen.

Farbenharmonie.

Die Farben an und für sich können niemals im eigentlichen Sinne schön sein, sie erscheinen nur schön im Bezuge zu dem Gegenstande, dem sie anhaften. Die Farben des Spectrums sind glänzend und prächtig, aber sie sind doch nur rein sinnlich; sie werden erst schön, wenn sie irgend eine geistige Beziehung, irgend eine inhaltliche Bedeutung empfangen, wenn sie z. B. am Abendhimmel Luft und Wolken beleben. Wenn wir also die Schönheit der Farben an sich bestreiten, so verkennen wir doch nicht den charakteristischen Reiz, den dieselben auf uns ausüben. Jede der Farben hat, ähnlich so wie die hörbaren Töne für das Ohr, für das Auge einen gewissen ästhetischen Charakter, der seine Erklärung nur in unserm Gefühle findet, der aber sonst nicht nachzuweisen ist, wenn man ihn nicht aus der Gewohnheit zahlloser Farbeneindrücke, besonders in der Natur, erklären will. Er ist eben vorhanden. Und man ist darüber einig, daß die Farben gewissen Stimmungen in uns entsprechen, wie man z. B. allgemein im Schwarz das Düstere, Traurige, im Weiß das Unschuldsvolle, Feierliche, im Grün das Fröhliche, Heitere, im Roth das leidenschaftlich Glühende oder das vornehm Prächtige u. s. w. empfindet. Empfängt unser Auge aber nur den Eindruck einer einzigen Farbe ausschließlich, so wird es übersättigt und fühlt zugleich Mangel, der nur durch diejenige Farbe gestillt werden kann, welche mit jener zusammen sich zum reinen Licht vereinigt, wie dies durch einfache Versuche schlagend

darzuthun ist; die Optik nennt sie deshalb die **Ergänzungsfarbe** zu jener. Wenn uns also die einzelnen Farben als ermüdend und eintönig erscheinen müssen, so wird durch einen Gegensatz von verschiedenen Farben, welche zusammenfließend das reine Licht erzeugen würden, in uns der Eindruck der Harmonie erregt werden. **Farbenharmonie** hat demnach bestimmte, wissenschaftlich begründete Gesetze, und sie ist keineswegs Sache bloßen Gefühls, wie es die Wirkung der einzelnen Farbe auf uns ist. Blau neben Grün gefällt uns nicht, dagegen sagt uns Grün und Roth sehr zu, weil eben diese beiden Farben und nicht jene sich zum farblosen Licht ergänzen. In je vollerem Maße nun die verschiedenen Farben von Gegenständen, die wir wirklich in der Natur sehen oder die uns die Malerei vorführt, sich gegenseitig ergänzen und endlich, könnte man sie gleichsam in einem Brennpunkt vereinigen, zum reinen, vollen Licht zusammenfließen würden, in desto höherem Grade erregen diese Gegenstände in uns den Eindruck der Farbenharmonie. Der Gegensatz hiervon ist naturgemäß die Disharmonie. Sie entsteht, wenn zwei Farben einander gegenüber treten, die im Spectrum Nachbarn sind, so daß also Roth neben Gelb, Gelb neben Blau disharmonisch erscheint, weil die Farben den schärfsten Gegensatz zu der nothwendigen harmonischen Vereinigung zum reinen Licht bilden. Deshalb z. B. war es eine Verkehrtheit, gelbe Uniformen mit rothen oder blauen Aufschlägen zu machen, wie solche die unteren Beamten einiger früherer Postverwaltungen trugen. Tritt aber die Ergänzungsfarbe hinzu, nämlich zu Roth und Gelb das Blau, und zum Gelben und Blauen das Rothe, so haben wir wieder die Grundfarben des Spectrums vereinigt und können eines harmonischen Eindrucks sicher sein. Deshalb gefallen z. B. blaue Uniformen mit rothen Aufschlägen und goldgelben Stickereien.

Zusammenwirken von Farbe, Perspective und Schattengebung.

Das Thema der Stellung und Vereinigung der Farben ist ein sehr weites, so daß es genügen muß, hier auf einige wesentliche Grundzüge hingewiesen zu haben, welche die Beantwortung der Frage über die künstlerische Bedeutung der Farben in der Malerei erleichtern werden. Wir haben schon hervorgehoben, daß durch die Farbe der Schein der Wirklichkeit und Natürlichkeit im malerischen Kunstwerk vollendet werden sollte, und müssen hinzufügen, daß die Natur uns nirgend ohne Farbe erscheint, wo sie in uns den Eindruck des Lebens hervorbringt, ja daß gerade erst durch die Farbe der Eindruck des Lebens in uns geweckt wird; denn wo wir gar keine Farbe mehr sehen, ist es dunkel und todt, aber auch wo uns reines Weiß, also die lichte Farblosigkeit entgegentritt, wie in der endlosen Schneedecke, ist für uns kein Leben mehr. Volles Leben wird also in das malerische Kunstwerk auch erst durch die Farbe kommen, aber daß

sie wiederum allein nicht hinreicht, demselben den vollen Schein der Wirklichkeit zu geben, erkennen wir sofort, wenn wir eines der beiden anderen nothwendigen Momente als fehlend annehmen, und Malereien unentwickelter Perioden, welche ohne Perspective und Schattengebung ausgeführt sind, daraufhin prüfend beurtheilen.

Wahrheit und Mannigfaltigkeit der Farbe.

Einem Werke, das durch Perspective und Schattengebung den Kern wirklicher körperlicher Erscheinung bereits erhielt, verleiht die Farbe dazu den Schein wirklichen Lebens. Hieraus folgt, daß in erster Linie die Farbe wahr sein muß, daß in einem Bilde die Menschen nicht blau und die Bäume nicht roth sein dürfen, wie das auf ägyptischen Wandgemälden vorkommt; es folgt aber daraus auch, daß die Farbe mannigfaltig sein muß, wie die wirklichen Dinge uns in unendlichen Abstufungen gefärbt erscheinen. Wahrheit und Mannigfaltigkeit, und zwar unter der Bedingung der Harmonie, sind die wesentlichsten Voraussetzungen für die Anwendung der Farbe in der Malerei. Es entstehen so, künstlerisch geläutert, die Gegensätze der Farbe, wie in der Natur; es entsteht Bewegung und Leben, und endlich die Schönheit vereinigender Harmonie; es können, da wir den verschiedenartigen Charakter der Farben schon erwähnt haben, Stimmungen der Seele bis in ihre feinsten Abstufungen zum Ausdruck gelangen. Die Malerei sieht sich auf diese Weise im Besitze großer Mittel, mit denen sie leichter und bestimmter sich auszusprechen vermag, als ihre Schwesterkünste es mit den ihrigen können. Sie kann die Natur bis in ihre tiefsten Tiefen verfolgen, kann die geheimsten Falten der Seele anschaulich vor das Auge bringen, Welt und Seele gemeinsam umfassen. Dies vermag keine andere Kunst, weder die symbolisirende Baukunst, die über die Andeutung des Organismus nicht hinausgehen kann, noch die formende Bildnerei, die über die Gestalt und deren Organismus hinweg nicht in das Innerste der Seele oder in die weite Natur bringen kann. Die Mittel der Künste bedingen also auch so ihrerseits die Kreise und Grenzen, in die sie durch die eigene Art ihres Wesens gesetzt sind. (3. Abschnitt.)

Bemalen und Malen.

Die Malerei kann auf zweierlei Arten die Farben auf die Darstellungsfläche ihrer Werke tragen: einmal, indem sie in der schattirten Zeichnung die verschiedenen Stücke und Theile verschiedenfarbig bedeckt, oder indem sie von vornherein bereits Farben in die Linien und die Schattengebung bringt. Jenes Verfahren ist das ältere, einfachere, unvollkommenere, das man sogar mit einem gewissen Rechte aus der eigentlichen Malerei verbannen könnte, da dasselbe nicht Gemälde, sondern gewissermaßen nur farbige Zeichnungen liefert; denn es ist klar, daß die Farben nur so dünn aufgetragen werden dürfen, daß durch sie die

Bedeutung der Linien und Schattengebung nicht beeinträchtigt wird, denn sonst würden diese ja durch die Farbe getödtet und nicht mit ihr gemeinsam wirken. Deshalb nennt man dies Verfahren auch nicht malen, sondern bemalen, übermalen, auch wohl coloriren, illuminiren oder lasiren. Die roheste Anwendung desselben vernachlässigt dann noch die Schattengebung und Perspective und beschränkt sich darauf, die einzelnen Theile der, nur im Umriß angelegten Zeichnung mit entsprechenden, verschiedenen Farben zu bemalen. Beispiele hierzu führten wir bereits in den ägyptischen und gewissen mittelalterlichen Malereien an. Die zweite Weise ist die eigentliche Malkunst. Sie trennt nicht die einzelnen Momente ihrer Darstellung von einander und bringt dieselben erst nach einander zur Anwendung, sondern sie arbeitet von vornherein mit allen dreien gemeinsam auf eine Wirkung hin, in der dieselben zur innigsten Gemeinsamkeit verschmolzen erscheinen. Freilich ein allgemeiner Umriß (Contour) und eine ungefähre Anlage der Schatten wird immerhin in vielen Fällen als gesondert vorausgehen müssen; aber namentlich die volle Schattengebung wird die Malkunst mit der Farbe auf das Engste zu verbinden suchen, sie wird ein vollständiges Durcharbeiten beider Elemente anstreben, und dabei zugleich stets berücksichtigen, daß die Perspective richtig beobachtet werde.

Die Färbung. Die künstlerische Farben-Behandlung eines malerischen Werkes nennt man seine Färbung oder sein Colorit, und versteht darunter den Gesammteindruck, welchen dasselbe in Bezug auf seine Farbe in uns hervorbringt. Sind z. B. auffallende Gegensätze vorhanden, so sprechen wir von einer grellen Färbung; sehen wir ein buntes Durcheinander, so nennen wir die Färbung unruhig u. s. w. Der Möglichkeiten, wie eine Färbung sein kann, giebt es begreiflicherweise sehr viele; doch sind einige Klassen derselben für die kunstgeschichtliche Betrachtung besonders wichtig, wie man denn z. B. die Färbung vornehmlich etwa als eine saftige, tiefe und glanzvolle ansieht (Venezianer), oder als eine trockene, nüchterne und kalte (einige ältere Italiener), oder als eine maßvolle, milde und doch bestimmte (Rafael), oder als eine überaus wahre, kräftige und kühne (Rubens), oder als eine sonst mannigfaltig geartete, wie wir dies hier nicht erschöpfen können. Die farbige Behandlung des Fleisches wird mit dem besonderen Worte Carnation bezeichnet, und von jeher hat man, wegen der Schwierigkeit, das Nackte lebensvoll in dem feinen Spiel der verschiedensten Töne darzustellen, eine künstlerisch vollendete Carnation für einen großen Vorzug eines Gemäldes gehalten. Denn es setzt eine besondere Uebung und Begabung voraus, die charakteristische Natur in der Erscheinung der Haut, welche durch die Zusammensetzung derselben und das darunter liegende Fleisch und Blut bedingt und gestimmt ist, ganz zu verstehen,

und die künstlerischen Mittel zur Wiedergabe derselben, mit der vollen Empfindung wahren Lebens, zu beherrschen. „Tausend Maler sind gestorben, ohne das Fleisch empfunden zu haben, tausend andere werden sterben, ohne es zu empfinden.“ (Diderot.)

Das Helldunkel.

Durch die Verwebung der Farbe mit der Schattengebung erwächst der Malerei eines ihrer größten und feinsten Mittel, es erwächst ihr ein Spiel der Lichter und Schatten mit Farbe und Glanz, ein Weben des Einen in das Andere, das den zartesten Duft über ein Gemälde breitet, das den hellen vollen Lichtern ihres Hartes, den Schatten ihr Schweres nimmt und überall vermittelt. Es entstehen in wunderbaren, sanften Uebergängen leuchtende Schatten, es entsteht das Helldunkel (Chiaroscuro, Clair obscur). Was das Helldunkel sei, läßt sich so wenig beschreiben, als was Roth sei, für Den, der Helldunkel und Roth noch nie empfunden hat, doch Niemand möge meinen, daß in dem Worte selbst ein Widerspruch in sich liege, da das Dunkle nicht hell, das Helle nicht dunkel sein könne. „Das Helle und das Dunkle — lesen wir bei Leonardo da Vinci —, nämlich das Licht und die Schatten haben eine Mitte, die man weder hell noch dunkel nennen kann, die aber ganz gleich an diesem Hellen und Dunkeln Theil hat; und zwar steht sie einmal gleich ab vom Hellen und Dunkeln, das andere Mal ist sie dem einen näher als dem andern. Das Helldunkel, in Verbindung mit den Verkürzungen, ist das Hervorragendste in der Wissenschaft der Malerei“; d. h. mit andern Worten, es ist der Theil der malerischen Darstellungsmittel, den man am schwersten erwerben und beherrschen lernt.

Die Luftperspective.

Endlich wird durch die Färbung die Perspective vollendet. Die einfache Linienzeichnung giebt nur die Verjüngung der Gegenstände; aber weder diese allein, noch in Verbindung mit der Schattengebung, noch diese beiden gemeinsam mit der Farbe erreichen den Schein des Wirklichen vollkommen, wenn es sich nicht um Dinge der nächsten Nähe, sondern um eine Perspective von größerer Tiefe handelt. Denn stehen wir in der Natur, so erscheinen die nächsten Gegenstände klar, die fernsten aber nicht nur klein, sondern auch bläulich und verschwimmend; zwischen beiden Aeußersten liegt die ganze Reihe der Uebergänge, doch kann man deutlich einen Raum in diesen erkennen, der zwischen jenen beiden die Versöhnung, die Mitte bildet: man nennt ihn den Mittelgrund, das Fernste dann den Hintergrund, das Nächste den Vordergrund. Die Ursache dieser allmäligen Abtönung ist die Luft, die nicht farblos, sondern lichtblau gefärbt ist, und der Maler muß deshalb, wenn er entferntere Gegenstände darstellen will, diesen auch eine bläuliche Abtönung geben, damit der Schein entsteht, als ob zwischen jenen und unserm Auge wirklich eine

Luftschicht sich befände. Dieses sanfte Abtönen der Gegenstände bis zur fernsten Ferne, wo sie im Blau der Luft verschwinden würden, nennt man Luftperspective. Eine Anwendung derselben ist natürlich nur möglich, wenn eben entferntere Gegenstände dargestellt werden sollen, dagegen kann sie auf Bildern, die nur Vordergrund sind, nicht ausführbar sein. Die Landschaft im weitesten Sinne, mit Einschluß der Seestücke und tiefer Architekturen, wird also vornehmlich das Gebiet für Entwickelung der Luftperspective sein, doch geben feinere Andeutungen derselben auch Bildern enger begrenzten Raumes einen Duft, der allerdings sich dem Helldunkel sehr nähert, der aber im Ganzen die Uebergänge abschleift, sanfte Töne hervorbringt und wesentlich zur Vollendung der Farbenharmonie beiträgt. Die Luftperspective kann zwar durch die Schattengebung bereits angedeutet werden, allein ihre volle Ausführung kann sie naturgemäß erst durch die Farbe empfangen, da sie ja selbst in dem blauen Farbenton der Luft beruht.

Arten der maler. Behandlung.

Die einzelnen Stücke der malerischen Darstellung sind also, wenn wir das Gesagte zusammenfassen, Perspective, Schattengebung, Färbung, Helldunkel und Luftperspective. Ihre Anwendung ist bedingt durch die Natur des darzustellenden Gegenstandes und die Auffassung desselben durch den ausführenden Künstler. Von diesen beiden Bedingungen hängt die ganze malerische Behandlung eines Werkes ab, nämlich die Art und Weise, wie die technischen Darstellungsmittel zu einer künstlerischen Wirkung verarbeitet werden. Indem wir diese Art und Weise bezeichnen wollen, müssen wir, einer späteren Auseinandersetzung zum Theil vorgreifend, hier eine Scheidelinie ziehen, welche uns zwei große Gruppen erkennen läßt: die ältere, bestimmte, mehr stylistische Behandlungsart, welche feste Umrißlinien ihrer ganzen materiellen Weiterarbeit zu Grunde legt, — und die spätere, breite, mehr coloristische Behandlungsart, welche die festen Umrißlinien von vornherein breit aus einander treibt und von diesen „vertriebenen Conturen" aus im breiten Durcheinander-Arbeiten ihr Farbenmaterial zu den beabsichtigten künstlerischen Zwecken verwerthet.

Stylistische Behandlungsart.

Jene Behandlungsart lehnt sich also an die Zeichnung, aus der sie sich im geschichtlichen Verlaufe entwickelt hat, immer noch bestimmt an. Sie wird auch heute noch, nachdem ebenfalls diese zweite und spätere Behandlungsart zu hoher Ausbildung gelangt ist, dann ihr Recht behaupten, wenn es sich um Darstellungen handelt, welche in klaren stylistischen Gedanken ihre Composition aufbauen, wenn Kunstwerke beabsichtigt werden, deren Wesen in der sinnlichen Gestaltung eines bedeutenden geistigen Inhaltes sich zu erkennen giebt. Alle Malerei also, die wir im eigentlichen Sinne monumental und klassisch nennen, wird stets ihrer eigenen Natur gemäß diese Be-

handlungsart wählen; und derjenige Künstler, dessen wesentliche Kraft auf innerlichste Production gerichtet ist, wird von selbst zu den einfachsten Darstellungsmitteln nach Art der Alten getrieben werden, deren bekannter Grundsatz es war, mit Wenigem Viel auszusprechen. Ein derartiger Maler sucht seinen Werken den poetischen Werth durch die Erfindung, die Composition, den Ausdruck der Gestalten und den hohen Styl der Zeichnung, in allen Theilen derselben, zu geben, und er wendet die Farbe nur als erfüllendes, nicht aber als grundlegendes Moment seiner Darstellung an. Hierbei wird sein Hauptaugenmerk darauf gerichtet sein, daß die Farbe jedes einzelnen besonderen Theiles seines Gemäldes, der sog. **Lokalton**, wahr und nach den Licht- und Schattenverhältnissen wohl gestimmt sei, daß ferner aber auch alle Lokaltöne in möglichst vollkommener Harmonie zusammenstimmen.

Coloristische Behandlungsart.

Die zweite Behandlungsart, die eigentlich coloristische, legt ein bei Weitem höheres Gewicht auf die rein malerische Darstellung; sie will diese mit allen Reizen, deren die Kunst fähig ist, ausstatten, und sucht ihrem Werke den höheren poetischen Werth unmittelbar in der sinnlichen Erscheinung zu geben. Dies kann sie jedoch auf zweierlei Art thun, je nachdem sie den Mitteln von Licht, Schatten und Helldunkel, oder denen der Farbe den Vorrang einräumt. Diejenigen Meister coloristischer Malerei, welche, wie z. B. die großen Künstler Venedig's, nach Reichthum der Färbung streben, werden nicht nur die allgemeine Harmonie der Lokaltöne, wie solche schon die stylistische Behandlungsart fordert, sondern vielmehr einen noch innigeren, tieferen und volleren Zusammenklang zu erreichen suchen, indem sie einen Grundton annehmen und auf diesen alle ihre Lokaltöne harmonisch stimmen. Jene andern Meister aber, welche die Zauber des Helldunkels und das Spiel des Lichtes und der Schatten, wie z. B. vor allen Andern Rembrandt, ihren Werken verleihen wollen, werden mit einem geringen Umfang von Lokaltönen und mäßigen Farbenreichthum auskommen.*) Je bedeutender die Meister jeder dieser beiden Unterarten mit feiner poetischer Empfindung begabt sind, um so mehr werden sie in ihren Werken den Abglanz eines höheren und reineren Daseins aussprechen können. Während also die stylistische Behandlungsart, nach der Richtung des Ideals, vorzugsweise sich der Mittel der Erfindung und des Styles bedient, suchen die coloristischen Behandlungsarten in derselben Richtung sich, durch eine Verklärung der sinnlichen Erscheinung, zu bewegen. Es mag widersinnig klingen, wenn von einer Idealisirung

*) Ueber diese Fragen vergl. des Verfassers Italienische Blätter. S. 79 u. ff., 344 u. ff.

der Farbe und des Lichtes die Rede ist, da die Kunst in Hinsicht von Fülle und Pracht der Farbe, wie von Stärke und Glanz des Lichtes so sehr weit hinter der Natur zurückbleiben muß; aber der scheinbare Widerspruch löst sich, wenn man bedenkt, daß es sich in dieser Hinsicht gar nicht um einen Wettstreit mit der Natur handeln kann, daß vielmehr nur die Vereinigung der fein gestimmtesten und am zartesten vermittelten Töne in Bezug auf den dargestellten Gegenstand gemeint sei, wodurch die Färbung desselben den Schein einer Idealität, einer über die gewöhnliche Wirklichkeit hinaus gehenden Vollkommenheit und Schönheit erhalte. In diesem Sinne idealisirt sind z. B. nackte Gestalten von Tizian und Correggio, oder die Beleuchtung eines geschlossenen Raumes auf einem Gemälde von Rembrandt.

Die coloristische Malerei nahm ihren Anfang bei den Venetianern in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, und sie wurde hinsichtlich des Helldunkels ziemlich gleichzeitig durch Leonardo da Vinci begründet. Tizian und die späteren Venetianer entwickelten zunächst jene Richtung; Correggio wurde der Hauptmeister dieser in Italien. In der niederländischen Malerei treten dann sehr mannigfache Erscheinungen der Behandlungsart zu Tage, die zum Theil von zusammengesetzter Natur sind, doch läßt sich im Allgemeinen sagen, daß Rubens in der breiten, coloristischen Malerei auf Entfaltung bedeutender Farbenpracht hin arbeitet, daß Rembrandt aber ganz vorzugsweise die Reize des Helldunkels liebt, die er selbst mit dem spitzesten Stifte, der Radirnadel, auszusprechen und darzustellen weiß. Nicht leicht ist es, diese feinen Reize, wie überhaupt die tiefere Poesie coloristischer Gemälde erschöpfend zu empfinden: dazu gehört doch schon ein geübteres Auge und eine reifere Bildung des Gefühls. Aber da Werke dieser Art die sinnlichen Elemente der Kunst stärker betonen, sprechen sie auch unmittelbarer zu den Sinnen, und sie werden bei der Menge weniger schwer wirken und Eingang finden, als geistig tief angelegte Werke, die vom Beschauer im höheren Maße eine eigene selbstthätige Hingabe fordern. Diese Gedanken, deren Berücksichtigung manchen merkwürdigen Erfolg gewisser moderner Gemälde leicht aufklärt, sprach schon Diderot, wie folgt, aus: „Nichts in einem Gemälde spricht so wie die wahre Farbe. Sie redet zum Dummen wie zum Weisen. Ein Halbkenner wird an Meisterwerken der Zeichnung, des Ausdrucks, der Composition vorübergehen, ohne still zu stehen; den Coloristen aber hat das Auge niemals vernachlässigt."

Eintheilung aller Werke der Malerei nach ihren Darstellungsmitteln.

Die verschiedenen Stücke der malerischen Darstellung wendet nun der Künstler in den eben besprochenen Arten und Weisen an, doch kann er auch mit einzelnen derselben bereits kunstreiche und echt künstlerische Wirkungen erzielen, so daß wir hierin einen Anhalt finden können, die male-

rischen Kunstwerke zu unterscheiden. Doch wir sahen, daß auch die Art und Beschaffenheit des Malgrundes und der Malstoffe von dem wesentlichsten Einfluß auf die Darstellung und deren Art ist, so daß hierin neue Eintheilungsgründe liegen. Am leichtesten wird sich die Uebersicht über die verschiedenen Gruppen von Werken in der Malerei ergeben, wenn man jene Anhaltspunkte mit diesen Bedingungen vergleicht, und danach Ergebnisse aufstellt. Zunächst machen wir folgende Theilung.

1. Malgrund: Papier, oder diesem verwandt, Pergament und ähnliche Stoffe. Dazu eignen sich als Malstoffe: Bleistift, Kohle, Kreide und Aquarellfarben. Die entstehenden Werke sind Zeichnungen oder farbige Zeichnungen.

2. Malgrund: Holz, Leinwand, Metalltafeln u. s. w. Dann sind die Malstoffe Tempera- oder Oelfarben. Diese Arten der Gemälde nennt man Tafelbilder.

3. Malgrund: die Mauerfläche. Die Malstoffe können trockene Farben, Wasser-, Tempera-, Wachs-Farben u. s. w. sein. Diese Werke bilden die Gattung der Wandmalereien.

Wir unterscheiden also hiernach drei große, von einander wesentlich verschiedene Gruppen innerhalb des ganzen Bereiches der malerischen Kunstwerke: Zeichnungen, Tafelbilder und Wandmalereien; doch schließen sich diesen noch einige Nebenarten an, wie Porzellan-, Glas-, Schmelz-, Mosaikmalereien u. s. w., die wir weiter unten betrachten werden.

Die Zeichnungen.

1. Zeichnungen. Die bei weitem meisten Zeichnungen sind auf Papier angefertigt, und nur verhältnißmäßig wenige kommen auf Pergament, Elfenbein oder anderen Stoffen vor. Die Letzteren stammen in der Regel aus der Zeit vor Erfindung unseres Papieres; unter ihnen nehmen besonders die auf Pergament, welche sich vorzugsweise in geistlichen Büchern des Mittelalters finden, als Miniaturen in der Kunstgeschichte eine besondere Stelle für sich in Anspruch. Seit mehreren Jahrhunderten, seit dem eigentlichen Aufleben der Malerei zu Anfang des 14. Jahrhunderts beherrscht aber das Papier so überwiegend das ganze Zeichengebiet, daß es eigentlich Ausschließlichkeit erlangt hat.

Bleistift: Handzeichnung und Skizze.

Die einfachste Art der Zeichnung ist die mit dem Bleistift. Der warme, silber- oder schwarzgraue Ton des Graphits, die ungemeine Leichtigkeit, einen Strich zu machen oder eine Linie zu ziehen, die Möglichkeit, ganz dünn und leicht die Schatten bis zu den tiefsten Schwärzen hin übergehend anzulegen, endlich die Bequemlichkeit, den Stift zu führen, sowie das Gezeichnete mittelst Reibestoffen, wie Brod, Gummi u. a. wieder zu entfernen und so mögliche Verbesserungen zu machen, sichern der Bleistiftzeichnung nicht allein entschieden künstlerische Vorzüge, sondern sie lassen

die Wahl derselben vornehmlich dann geeignet erscheinen, wenn es darauf ankommt, Erfindungen rasch auf das Papier zu bringen und in aller Ursprünglichkeit festzuhalten. In der Bleistiftzeichnung hat man deshalb von jeher eine Arbeit des eigensten Geistes eines Malers erkannt, hat willig die Genialität solcher Blätter eingeräumt, und auch in einzelnen Fällen zugestehen müssen, daß der Maler in der Zeichnung größer erscheine, als in seinen ausgeführten Gemälden. Dies ist nicht selten dann der Fall, wenn die Fähigkeit zur Erfindung die andauernde Kraft zur zeitraubenden Ausführung übertrifft, d. h. wenn ein Künstler in jener stärker ist, als in dieser. Ja, einige sehr einflußreiche Künstler giebt es, die vorzugsweise gezeichnet haben, sehr viele andere aber haben zahlreiche Ideen zu Papier gebracht, haben ihre großen Werke zuerst in flüchtigen Umrissen hingeworfen, diese umgearbeitet, durchgeführt und Studien aller Art zu den Einzeltheilen gemacht. Solche Blätter sind als Handzeichnungen sehr geschätzt und füllen die kostbarsten Mappen unserer größen Kupferstichkabinette. Eine nur flüchtig hingeworfene Zeichnung nennt man Skizze oder Entwurf.

Feder. Statt des Bleistiftes kann man sich auch der Feder bedienen, und kann auch einzelne wesentliche und bedeutende Linien, namentlich Lichter mit farbigen, besonders weißen Stiften aufsetzen.

Kohle. Die Kohle ist wegen ihrer breiten losen Structur nicht wohl für Zeichnungen kleineren Maßstabes anwendbar, doch eignet sie sich, vermöge der hieraus entspringenden Leichtigkeit, einen breiten, sichern Strich zu machen, besonders dazu, die Umrisse im Großen zu bestimmen, so daß sie sich vorzüglich für Studienzwecke empfiehlt. Sie wird deshalb aber auch vielfach zur Anlage der Umrisse für Tafelbilder und Wandmalereien benutzt. Bei angemessener Sorgfalt in der Zuspitzung derselben kann man auch die Schattirung in Kohle anlegen, und bedeutende Wirkungen erreichen. Beim Arbeiten haftet die Kohle lose am Papier, daß sie leicht hinweg genommen werden kann, ohne da, wo sie entfernt wurde, einen Fleck oder eine unreine Stelle zurückzulassen. So giebt sie die Mittel an die Hand, die größesten Zeichnungen in der saubersten Durchführung der Linien und der vollen Schattengebung herzustellen, allein sie würde nur für Uebungen und Studien angewendet werden können, wäre es nicht gelungen, sie durch ein einfaches Verfahren auf dem Papiere vollständig zu befestigen. Hat man nämlich das starke Kartonpapier, welches man in großer Breite und beliebiger Länge jetzt im Handel vorfindet, auf dem Rahmen glatt und gut aufgespannt, so wäscht man dasselbe, indem man sich eines Schwammes bedient, mit Leimwasser. Nach dem Trocknen kann die Zeichnung ausgeführt werden, und ist diese beendet, so bringt man

mittelst eines einfachen kleinen Kessels Wasserdämpfe nach und nach gegen die ganze Fläche. Diese machen im Augenblick die feine Leimschicht flüssig, welche nun in die Kohle dringt und diese mit dem Papier so fest verbindet, daß man selbst durch Reiben und Bürsten die Zeichnung nicht mehr entfernen kann.

Kreide.

Neben der Kohle tritt die schwarze Kreide als besonders wichtig und werthvoll zur Anfertigung von Zeichnungen auf. Sie gestattet einen viel kleineren Maßstab, und unterscheidet sich von jener durch einen geschmeidigern, feineren Strich und die größere, saftvolle Tiefe, die selbst im Stande ist, Farbentöne anklingen und empfinden zu lassen. Dagegen ist sie weniger angenehm beim Arbeiten und schwer in voller Sauberkeit zu behandeln.

Die Kartons.

Deshalb sind fast alle großen Kartons der neuern Zeit Kohlenzeichnungen, doch hat man bisweilen auch zugleich die Kreide angewandet, um mit derselben in die Kohlenkartons hineinzugehen, und diesen von vornherein einen bestimmten Charakter der Farbe zu geben. Die Kreidezeichnung neigt somit mehr zum eigentlichen Gemälde hin, und sie wird deshalb gern da Anwendung finden, wo bereits im Karton, oder auch in der Nachbildung eines Gemäldes, die Färbung durchgefühlt werden soll. Wo es dagegen hauptsächlich auf die Composition ankommt und der Maßstab ein größerer ist, da wird die Kohlenzeichnung in ihrem mehr geistigen Wesen ihre Stelle glücklich behaupten, doch gelingt es selbst in ihr einer Meisterhand, wie der des Cornelius, Wirkungen hervorzubringen, die man sonst nur durch Farbe erreichen zu können der Meinung war. Derartige Kartons spielen in der neueren Kunstgeschichte eine hervorragende Rolle, namentlich seitdem Leonardo da Vinci und Michel Angelo im Jahre 1504 die denkwürdigen Kartons für die Wandmalereien im großen Rathhaussaale zu Florenz der erstaunten Stadt vorgeführt hatten. Man hat den hohen und eigenthümlichen Werth solcher Kunstwerke auch dann zu schätzen gewußt, wenn sie eigentlich nur Hülfsarbeiten für Wandgemälde oder dergleichen waren, und Ehrenplätze in berühmten Museen nicht zu gut für die Aufstellung derselben erachtet. Sind Farben unmittelbar auf dem Karton angelegt, so hat man es natürlich mit farbigen Kartons zu thun, wie diese im Gegensatz zu jenen schwarzen genannt, und wie sie bei der Anfertigung von Mosaikbildern u. s. w. erfordert werden.

Uebertragung von Kartons auf die Malfläche.

Kartons und Bleistiftzeichnungen, welche als Hülfsarbeiten zur Ausführung von Gemälden oder anderen Zeichnungen dienen, müssen in irgend einer Weise auf die Malfläche, welche die eigentliche Ausführung aufnehmen soll, übertragen werden. Dies geschah früher meist dadurch, daß man die sämmtlichen Umrißlinien mit der Nadel durchstach, so daß die

Stiche auf der Malfläche die Zeichnung andeutend wiedergaben. Von solchen durchstochenen älteren Kartons sind unter anderen derjenige einer Madonna von Lorenzo di Credi und der der Rafaelischen Madonna del velo, beide in der Sammlung der Akademie zu Florenz, uns erhalten. Später bedeckte man die Rückseite solcher Zeichnungen oder Kartone gern mit Röthel oder Kreide, und überging die Umrißlinien mit einem Stifte, so daß die Zeichnung auf der Malfläche sich abdrückte. Endlich kann man, um Karton oder Zeichnung zu schonen, sich einer besonderen Durchzeichnung — Hülfsbause — bedienen. Ist die Zeichnung und die Ausführung nicht von gleicher Größe, so überzieht man beide mit dem s. g. Quadratennetze und bewirkt auf diese Weise die Uebertragung.

Farbige Kreide.

Nimmt man statt des weißen Papieres, das ja hauptsächlich verwendet wird, ein bräunliches oder überhaupt ein farbiges, so wird man bei der schwarzen Kreidezeichnung, um eine lebendige Wirkung zu erreichen, die Lichter noch mit weißer Kreide aufsetzen müssen, auch kann man mit Kreide in anderen Farben hineingehen, ja sogar Zeichnungen nur in bunter Kreide ausführen, die man dann farbige Kreidezeichnungen nennt. Unter den farbigen Zeichenkreiden nimmt der Rothstein oder Röthel die oberste Stelle ein.

Pastellstifte.

Da aber die Zahl der natürlichen farbigen Kreiden eine beschränkte ist, suchte man auf künstlichem Wege farbige Stifte in allen Abstufungen herzustellen. Dies gelang, indem man einen geeigneten farbigen Teig (Pasta) machte, und daraus die Pastellstifte fertigte. Hierdurch gewann man jedoch noch den Vortheil, daß man, da die Striche auf dem Papiere nicht sehr fest hafteten, von dem s. g. Wischer, mit welchem man die Linien in einander verreiben und Flächen von mannigfachen Abtönungen anlegen kann, einen weit ausgedehnteren Gebrauch machen konnte, als dies beim Bleistift, der Kohle oder Kreide der Fall ist. Diese Art des Zeichnens mit trockenen Stiften heißt die Pastellmalerei; ihre Arbeiten sind jedoch wegen der Eigenschaft des Farbstoffes, sich verreiben zu lassen, im Ganzen nicht sehr dauerhaft, und ein Ueberzug von Gummi oder dergl. würde ihnen den eigenthümlichen Reiz des Wolligen, Warmen und Trockenen nehmen. Man verwahrt die Pastellbilder demnach am besten unter Glas an einem besonders vor Feuchtigkeit geschützten Orte. Das Verfahren ist ein sehr bequemes, weshalb es denn von Dilettanten immer begünstigt, aber auch mit Vorliebe im Bildnißfache angewendet wurde.

Wasserfarben.

Statt der, bei der Pastellmalerei künstlich durch Vernichtung der charakteristischen Linie erzielten gleichmäßigen Farbenfläche könnte man ja auch, wenn man die trockene Behandlung aufgiebt, von vornherein mit dem Pinsel eine farbige Fläche hinstellen. Doch die Vorbedingung hierzu wird die sein, die trockenen Farbestoffe mit einem flüssigen Körper zu

verbinden, diesen hierdurch zu färben, und so die Farbe in den Pinsel und auf die Malfläche zu bringen. Das einfachste Lösungsmittel eines Farbenstoffes ist Wasser, dem man ein Bindemittel beigiebt. Die Kunst in solchen Wasserfarben zu arbeiten, nennt man vorzugsweise die Wasserfarb- oder Aquarellmalerei; dieselbe benutzt gern jene kleinen, mit Hülfe von Honig oder arabischem Gummi zubereiteten Farbenpasten, und sie entnimmt dann von diesen mittelst eines in Wasser getauchten Pinsels sich ihren Bedarf. Die Aquarellen können auf zweierlei Arten hergestellt werden, indem man nämlich die schattirte Zeichnung lasirt, oder indem man nur die Umrisse anlegt und nun, mit den Farben gleich arbeitend, mit diesen zusammen die Schattenwirkung herstellt. Jenes Verfahren ist mehr ein Tuschen, dieses mehr ein Malen, doch nähert sich jenes diesem, indem man die Schattirung nicht mit dem Bleistift, sondern auch mit dem Pinsel ausführt; man bedient sich dazu der schwarzen chinesischen Tusche oder der braunen Sepia, die beide einer Zeichnung schon solche künstlerische Bedeutung zu geben vermögen, daß man zuweilen Blätter lediglich in ihnen vollendet. Der Uebergänge und Abstufungen in der technischen Behandlung lassen sich zwar viele beobachten, die hauptsächlich unterschiedenen Arten sind aber hiernach die der einfarbigen, „grau in grau" oder „braun in braun" ausgeführten Tuschzeichnung, des lasirten Aquarellbildes und des durchgebildeten Aquarellgemäldes. Alle drei Arten sind von den hervorragendsten Meistern der Kunst angewendet worden, namentlich jene beiden ersteren im Zusammenhange mit den Arbeiten, welche die Ausführung von Wandmalereien nöthig macht. Doch auch die dritte Art, welche ja eine höhere, im eigentlichen Sinne malerische Selbständigkeit besitzt, ist zur Herstellung ausgeführter Entwürfe von Wandmalereien benutzt worden, nicht minder jedoch auch zur Anfertigung von Blättern, die im engeren, modernen Sinne des Wortes vorzugsweise Aquarellen genannt werden müssen.

Aquarellbilder.

Hieran schließt sich die ganz breite, decorative Behandlung der Deckfarben mittelst Gummiwasser. Dieselben werden pastoser als beim Aquarelliren und ohne genaue Zeichnung, höchstens nach Anlage einer Umrißskizze, auf das Papier gebracht, welches mit ihnen völlig bedeckt wird, und breit verwaschen; die Lichter werden aufgesetzt. Diese Farben erscheinen ziemlich schwer und massig, dagegen gewähren sie eine größere Möglichkeit für Entfaltung bloßer Farbenwirkung. Das Verfahren mit ihnen zu arbeiten heißt die Gouachemalerei oder Waschmalerei, (von dem italienischen, aus dem Deutschen stammenden Worte guazzare, waschen), und schon das Wort deutet an, daß ein Verwaschen und Ineinander-Arbeiten stattfindet. Glänzende Farbenerscheinungen in der Natur, wie Sonnen-

Wasch- (gouache) Bilder.

untergänge, Ausbrüche feuerspeiender Berge u. dergl. lassen sich so äußerst wahr und wirkungsvoll leicht wiedergeben. In Neapel ist diese Waschmalerei zu einem Gewerbszweig geworden, der südliche Ansichten massenhaft auf den Markt bringt.

Miniaturen.

Das Mittelalter hinterließ uns eine große Zahl von Wasserfarb-Zeichnungen in den Verzierungen der Handschriften. Dieselben sind fast ganz ausschließlich Arbeiten von Mönchen und führen den Namen **Miniaturen**, weil sie hauptsächlich mit minium, Zinnober, gemalt sind. Diese Zeichnungen haben immer nur ein kleineres, den Handschriften entsprechendes Format, aus welchem Umstande denn der neuere Begriff der Miniaturmalerei hervorgegangen ist. Während also im eigentlichen Sinne unter Miniaturen Aquarellen, bei denen vorzugsweise Zinnober angewendet wurde, zu verstehen sind, bezeichnet man heute mit diesem Worte besonders kleine, äußerst fein ausgeführte Bildchen. Dieser kleine Maßstab verbietet dann die eigenthümliche Anwendung des Pinsels, und fordert vielmehr ein Tüpfeln (Punktiren) mit der feinsten Pinselspitze; als Malgrund bedient man sich gern dünner Elfenbeinblättchen.

Die Wasserfarben sind nicht sehr beständig, und das beigemischte Bindemittel, wie etwa Gummi, kann ihnen nicht solche Dauerhaftigkeit verleihen, daß sie ohne einen Glasschutz sich lange in gutem Zustande hielten. Will man dauernde und den Einflüssen der Luft widerstehende Bilder haben, so wird man also andere Bindemittel wählen müssen, und da ist es denn in erster Linie das Oel, welches einen neuen Farbenstoff, der mit hervorragenden Eigenschaften ausgestattet ist, ermöglicht. Doch auch Leim, Harze u. a. Stoffe kommen in der Kunstgeschichte als Bindemittel vor, aber alle, mit diesen Bindemitteln angeriebenen Farbenstoffe finden nicht im Papiere, das zu schwach ist, ihren geeigneten Malgrund, vielmehr verlangen sie einen festeren Körper, auf dessen Oberfläche sie aufgetragen werden können. Holz und Leinwand sind diese, und da das Holz in Tafelform auftreten muß, die Leinwand auf ihrem Blendrahmen aber dieselbe Form zeigt, so nennt man die betreffenden Malereien Tafelbilder.

Die Tafelbilder.

2) Die **Tafelbilder**. Holz und Leinwand, mit einem feinen, kreideartigen Malgrund überzogen, bilden, künstlerisch betrachtet, eine gleich gute Malfläche. Jenes war im Mittelalter allgemein gebräuchlich; da es jedoch dem Wurmfraß ausgesetzt ist und nicht so große Stücke wie die Leinwand bietet, zieht man diese seit Anfang des 16. Jahrhunderts im Allgemeinen vor, und wendet sie jetzt fast ausschließlich an. Der Gebrauch von Metallplatten, Pappen und sonstigen anderen Stoffen gehört zu den Ausnahmen.

Bevor die Oelmalerei allgemein wurde, wandte man natürlich Farbenstoffe anderer Art an, welche man zusammenfassend in der Kunstgeschichte Temperafarben nennt. Die einfachste unter ihnen ist die Leimfarbe, und dieser schließen sich diejenigen an, deren Bindemittel flüssige Harze oder Gummi sind; doch leiden sie alle an dem Uebelstande, daß die gemalte Farbenschicht sich verhältnißmäßig leicht von ihrem Malgrunde löst, sich auch wohl abschelfern läßt. Zudem ermangeln sie einer lebendigen Frische, sind im Ganzen saftlos und nüchtern, so daß sie auch in rein ästhetischer Hinsicht keineswegs genügen; doch gestatten sie eine sehr breite Behandlungsweise und eignen sich deshalb für Malereien, die von einem entfernteren Standpunkt gesehen werden sollen, und deren Anfertigung in verhältnißmäßig kürzerer Zeit beendet sein muß. Man wendet die Leimfarbe aus diesen Gründen gegenwärtig für die Theater-Decorationen, für Panoramen u. dergl. mehr an.

Leim- und Harz-Farben.

In den letzten Zeiten des Mittelalters wurden dann noch Farbenstoffe verwendet, deren Bindemittel aus Eiweiß, Ziegenmilch und anderen Stoffen, unter denen man Auflösungen von Harz oder Wachs in ätherischen Oelen mit Wahrscheinlichkeit vermuthet, gemischt war. Diese vorwiegend so bezeichneten Temperafarben sind von ungleich größerer Kraft und Tiefe, als die Leimfarbe, ja sie gewähren zuweilen einen leuchtenden Glanz und haben in ihrer künstlerischen Wirkung sehr viel Aehnliches mit den Oelfarben der ersten Zeiten; jedoch haben sie diesen gegenüber den Nachtheil, daß sie weder zu höherem Leben und größerer Mannigfaltigkeit weiter entwickelt werden, noch sich mit den rein technischen Vorzügen derselben messen konnten. Denn wie die Leimfarben trockneten sie sehr schnell und schlossen hierdurch ein eigentliches Verarbeiten der Farbe fast ganz aus; auch erforderte ihre Herstellung größere Weitläufigkeiten, und ihre Dauerbarkeit in malbarem Zustande mag auch nur eine beschränkte gewesen sein. Man überzog die Temperabilder mit Oel oder Firniß, um ihnen eine größere Frische und Lebendigkeit zu geben, allein man fühlte doch bei den gesteigerten Kunstzwecken die Unzulänglichkeit dieses Verfahrens. Die Versuche, welche in den neueren Jahrhunderten zur Aufnahme dieser Technik gemacht wurden, konnten natürlich nicht beabsichtigen, die Oelmalerei, welche an die Stelle der Tempera getreten war, wieder zu verdrängen, sondern lediglich von den Vorzügen dieser Malart zu besonderen Anwendungen Gebrauch zu machen. Allein die alte Vollkommenheit der Färbung erreichte man nicht, und deshalb suchte man sich mehr dem Charakter des Fresco zu nähern. So behandelte N. Poussin die elf berühmten, im Palazzo Colonna zu Rom aufbewahrten Landschaften, die jedoch in ihrer Färbung gegenwärtig sehr bescheiden, ja saftlos und staubig erscheinen.

Tempera-farben.

In neuerer Zeit malte u. a. z. B. Preller die Darstellungen im Wielandzimmer des Schlosses zu Weimar, und Schwind diejenigen im Vorsaale des Opernhauses zu Wien a tempera.

Goldgrund. Mit dem Ende der Temperamalerei erreichte auch der Goldgrund sein Ende, der Jahrhunderte lang, getragen von dem Einfluß der byzantinischen Kunst, geherrscht hatte, und der darin bestand, daß man den Hintergrund der Figuren, nicht, wie später geschah, als Luft, Landschaft, Architektur oder sonstwie ausbildete, sondern gleichmäßig vergoldete. Die eigentliche Bedeutung desselben ist wohl aus dem Streben zu erklären, dem Bilde einer verehrten heiligen Person durch das kostbare Gold auch einen größern Werth zu geben, wie das einer ungebildeten Anschauung entspricht; denn man legte den Goldgrund mit unnöthiger Verschwendung in großer Dicke auf, und kam etwa im elften Jahrhundert sogar dazu, die Gewandungen gewisser Personen aus Gold aufzuheften. Ja man ging soweit, auch die Farben auf vergoldetem Grunde aufzutragen, wie wir dies z. B. an der „Darbringung im Tempel“ von Stefan Lochner, im Museum zu Darmstadt, deutlich erkennen können. Man nimmt hier wahr, daß zuerst die Holztafel kreuz und quer eingeschnitten und dann mit Leinwand bezogen wurde, auf welche ein Kreidegrund und weiter auf diesen der Goldgrund gelegt wurde. Dann folgte die Untermalung, die Uebermalung u. s. w. mit Ausnahme derjenigen Stellen, die im Goldgrund stehen bleiben sollten. Obwohl der Goldgrund, eben dieser übermäßigen Verwendung des kostbaren Stoffes wegen, vielfach als barbarisch angesehen wird, so läßt sich doch nicht läugnen, daß er unter Umständen von sehr wohlthuender Wirkung sein kann; denn er besitzt noch eine nicht geringe Leuchtkraft selbst unter schwachen Beleuchtungsverhältnissen, wie sie oft in Kirchen sich finden, und der warme Glanz des edeln Metalles übt einen Reiz aus, den ihm Nichts streitig machen kann. Ein andrer Vorzug des Goldgrundes liegt darin, daß er die Gestalten, die er umgiebt, von weiteren Beziehungen absondert, und es folgt hieraus, daß er besonders da angewendet ist, wo Figuren in architektonischer Umrahmung ausgeführt werden. Dieselben erhalten dadurch einen bedeutenden, mit der umgebenden Architektur sehr wohl stimmenden Stoß in das Plastische, und gerade dies plastische Hervortreten und Loslösen der Gestalt vom Goldgrunde ist es, was diesen immerhin unersetzlich macht. Freilich gehört dazu, dies zu erreichen, eine erhebliche Künstlerschaft, und nicht alle neueren Versuche, den Goldgrund wieder aufzunehmen, sind befriedigend ausgefallen; doch darf man nicht wohl übersehen, daß der ungünstige Eindruck des Goldgrundes z. B. in der Allerheiligen-Hofkirche zu München und ähnlichen Werken des Luxus aus dem Uebermaß und der offen ausgesprochenen Prunksucht entspringt. Wie außerordentlich aber die richtige

Anwendung des Goldgrundes wirke, bezeugen einige der neuen Malereien im Dome zu Speyer. Doch gehen wir jetzt zur Oelmalerei über.

Oelfarben.

Früher war man freilich schon darauf gekommen, trockene Farbenstoffe mit Leinöl, oder auch wohl Baum- und Nußöl, zu verreiben, und so einen für den Pinsel geeigneten Farbenstoff zu gewinnen, wie dies sich namentlich aus der Schrift des Mönches Theophilus, die Lessing nach der Wolfenbütteler Handschrift in den bezüglichen Stücken veröffentlichte, und den technischen Vorschriften des von Didron mitgetheilten „Handbuches der Malerei vom Berge Athos" (§ 53) nachweisen läßt. Beide Quellen werden ins 11. oder 12. Jahrhundert gehören, und beide lehnen sich an noch ältere Erfahrungen und Uebungen an. Beide setzen die frühe Anwendung des Oeles als Bindemittel für Farbenstoffe der Malerei außer allen und jeden Zweifel, aber beide bezeugen auch, daß diese alten Oelfarben schwer trockneten, und daß demnach das Malen mit diesen Farben langwierig und lästig war. Hierin hat man den Grund zu erkennen, weshalb das abendländische Mittelalter der Technik dieser Oelmalerei das Arbeiten in Temperafarben vorzog. Im Anfange des 15. Jahrhunderts jedoch gelang es den Brüdern Hubert und Jan van Eyck, den großen Begründern der flandrischen Schule, sehr vollkommene Oelfarben herzustellen, und dieselben mit höchster Geschicklichkeit anzuwenden. Deshalb gelten sie gemeinhin als die Erfinder der Oelmalerei, obwohl sie nicht die ersten sind, die mit Oelfarben gemalt haben; wenn man aber die geistreiche und gelungene Durchführung einer Sache höher stellen muß, als den verfehlten Anstoß zu derselben, so gebührt den Eyck's jene Ehre mit Recht, denn sie haben die ganze moderne Maltechnik wesentlich begründet und zu einer Vollkommenheit geführt, deren ganze vollständige Erhaltung sich kaum die Zeit nach ihnen und die Gegenwart rühmen können. Denn die Eyck'schen Oelfarben sind in mancher Hinsicht niemals wieder erreicht worden. Gegen das Jahr 1440 malte man in den Niederlanden fast ganz allgemein schon in Oel, kurze Zeit darauf kam Antonello da Messina nach Gent und brachte etwa um 1450 die neue Malweise nach Italien, wo man dieselbe gegen den Schluß des Jahrhunderts fast ausschließlich angewendet findet.

Vorzüge der Oelfarben.

Die Oelfarben gestatten eine große künstlerische Vollendung der Tafelbilder, indem sie zu allen guten Eigenschaften anderer geeigneter Farbenstoffe, die sie mit diesen theilen, nicht nur den geschmeidigen Glanz und Saft, der im Oele liegt, und die aus diesen hervorgehende Transparenz besitzen, sondern auch den außerordentlichsten Umfang von Farbentönen. Durch solche Eigenschaften sind sie unersetzlich, und die Oelmalerei leistet in Bezug auf die ihr eigenthümliche Farbenbehandlung

dann das Höchste, wenn sie leuchtend oder im Widerspiel der Farben auftritt. Kein anderer Farbenstoff hätte eine Färbung wie die der Venezianer, ein Helldunkel wie das des Correggio oder Rembrandt ermöglicht. Und dabei kann das Oelgemälde unendliche Abstufungen der Färbung bis zu einer großen Nüchternheit derselben zeigen, je nach der Mischung der Farbenstoffe oder je nach dem Farbensinn und der Absicht des Künstlers. In technischer Beziehung ist das Oelmalen bequemer als jedes ältere Verfahren, und in Hinsicht der Dauerhaftigkeit liefert es Bilder, die, wenn sie so gewissenhaft ausgeführt wurden, wie die Werke der Eyck's, sich Jahrhunderte lang unversehrt halten und kaum in den Schatten ihre Töne etwas tiefer stimmen. Diese Dauerhaftigkeit, welche die ganz alten Oelgemälde auszeichnet, nimmt aber fast von Jahrhundert zu Jahrhundert ab. Das Nachdunkeln der Schatten greift mehr und mehr um sich, Risse treten auf, die entweder feine Sprünge und Brüche der gesammten Malschicht sind, oder die nur in einzelnen Lagen dieser Malschicht sich zeigen. Dazu kommen die ungünstigen Veränderungen, welche der Firnißüberzug des Gemäldes mit der Zeit durchmacht, so daß dann endlich der Wunsch entsteht, diese Veränderungen, jene Risse, jene Sprünge u. s. w. möglichst rückgängig zu machen, die Gemälde möglichst original wieder herzustellen. Bei der großen Menge von Unfällen und Leiden, welche die, nun schon fast durch ein halbes Jahrtausend reichenden Denkmäler dieser zarten Kunst so leicht ausgesetzt sind, hat die Restauration der Oelgemälde leider einen solchen Umfang nehmen müssen, daß ein völlig unberührtes Oelbild älteren Ursprunges in den Gallerien sich kaum würde finden lassen. Was aber die moderne Technik betrifft, so beweist der sehr üble Zustand, in welchem sich viele neue Bilder jetzt schon befinden, daß sie hinsichtlich der Dauerbarkeit im Allgemeinen weniger rühmenswerth ist, als die der vorangegangenen Jahrhunderte.

Das Malen in Oel: alla prima, mit Untermalung.

Zum Malen mit Oelfarben muß die Malfläche — also die Holztafel oder die auf dem Blendrahmen straff aufgespannte Leinwand — mit einem Gyps- oder Kreidegrunde sorgfältig überzogen werden. Auf diesem Malgrunde wird dann nach einer Skizze, einem Karton oder einem ausgeführten Umrißentwurf, unter Anwendung der schon bezeichneten Hülfsmittel, der Umriß des Oelgemäldes, dem jetzt allgemein gebräuchlichen Verfahren gemäß, mit weißer Kreide aufgezeichnet, und darauf meist mit bräunlichrother Oelfarbe nachgezogen. Nun aber unterscheidet man, abgesehen von den schon besprochenen Unterschieden der s. g. stylistischen und koloristischen Malweise, zweierlei Arten der weiteren Ausführung, nämlich das Malen alla prima und das mit Untermalung. Jenes setzt die größere Kühnheit und Sicherheit der Behandlung voraus, da es jedem Theile des Bildes von vornherein die Farbe giebt, die er im vollendeten

Gemälde haben soll, dieses verfährt vorsichtiger, legt zuerst in einem stumpfen Ton die Untermalung in den Schatten an und geht erst allmälig zu den Farben über, die jeder einzelne Theil zeigen soll. Letztere Art ist die allgemeinere, durch den Gebrauch der Jahrhunderte anerkannte, welche die sichrere, gewissenhaftere und dauerhaftere Arbeit zuläßt. Sie stellt das ganze Bild zuerst wie einen einfarbig getuschten Karton her, und geht nun lasirend mit den Lokalfarben darüber. Von Tizian wird behauptet, daß er diese Untertuschung grau in grau gemalt habe; an einem unvollendeten Meisterwerke des Fra Bartolommeo in den Uffizien zu Florenz, einer thronenden Maria, sehen wir sie im Sepiatone mit der außerordentlichsten Vollkommenheit durchgeführt. Braun ist auch die Untermalung der ebendort befindlichen unvollendeten Anbetung der Könige von Leonardo da Vinci. Jedenfalls haben die verschiedenen Zeiten und verschiedenen Schulen, wie in so vielen Stücken, so auch in Bezug auf die Untermalung verschiedene Ansichten und verschiedene Uebung gehabt. Das Uebermalen weiter, das auch zu den verschiedenen Zeiten und von den verschiedenen Meistern sehr verschieden ausgeführt, und das nicht selten bis zu sechs und acht Malen, ja noch häufiger angewendet wurde, vollendet die feine Durchbildung der Modellirung und der Färbung. Besonders dadurch ist es so sehr wichtig, daß man nur mit seiner Hülfe im Stande ist, den leuchtenden Farbenglanz im Fleische, in Stoffen und andern Gegenständen zu erzielen; man geht über die unter liegenden Deck- oder Lasurfarben mit dünneren Tönen, und erreicht dabei, durch das Durchscheinen jener, ein reiches Spiel der Farben. Der Unterschied übrigens zwischen den fetten, deckenden Farben und den dünnen, durchscheinenden ist von maßgebender Bedeutung, und ebenso der hiermit in Verbindung stehende pastose oder lasirende Auftrag derselben. Daß der Maler bei Anfertigung seiner Tafelbilder die Staffelei, die Palette, den Malstock und eine reiche Auswahl von Pinseln bedarf, ist bekannt. Die Oelfarben, welche ehedem in der Künstlerwerkstatt gerieben wurden, findet man schon seit längerer Zeit, gerade nicht zum Vortheil der Kunst, bereits fertig im Handel vor; von der materiellen Herstellung derselben aus Pflanzen, Mineralien u. s. w. kann natürlich hier nicht die Rede sein. Ein Ueberzug von Firniß dient endlich dazu, dem Oelgemälde eine glättere, und darum gegen den Staub weniger empfindliche Oberfläche zu geben, sowie den Widerstand gegen Feuchtigkeit zu erhöhen; gleichzeitig bringt derselbe in künstlerischer Hinsicht eine gesteigerte Frische der Färbung hervor.

Wesentl. Eigensch. d. Tafel-, bes. d. Oelbildes.

Die Tafelbilder, oder wie man auch sagt die Staffelei- oder Gallerie-bilder, bieten den weitesten Raum für die Darstellung der verschiedensten Gegenstände und Gedanken, sowie für Entfaltung der eigensten Ge-

fühlsweise und Stimmung des Künstlers; sie bilden für uns den Kern aller malerischen Werke, die aus der Vergangenheit auf uns gekommen sind. Das Tafelbild hält auch zwischen der leicht zerstörbaren Papierzeichnung und den Wandmalereien eine willkommene Mitte, da es sich in seiner ästhetischen Wirkung bis zur Monumentalität erheben und sich dennoch leicht bewegen lassen kann. In dieser Bewegbarkeit aber, welche verhindert, daß ihm ein bestimmter Ort dauernd gegeben werden kann, liegt gleichzeitig jedoch ein Umstand angedeutet, der darauf hinweist, daß das Oelbild in einen festen, räumlich geordneten und gegliederten Gedanken, der künstlerisch entwickelt und dargestellt werden soll, sich naturgemäß nicht einfügt. Es bleibt immer etwas mehr oder weniger Einzelnes und weist durch diese Eigenschaft auf eine weitere Sphäre der Malerei hin, wo das Einzelne sich einer großen künstlerischen Gesammtorganisation als lebendiger Theil einordnet.

Transparentbilder.

Man bedient sich auch der Oelfarben zur Anfertigung der s. g. Transparentbilder, der Gemälde, welche durchscheinend sind, und welche die Beleuchtung von rückwärts her, in der Regel durch künstliches Licht, empfangen. Das Papier oder weiße Zeug, auf dem man malen will, wird zuvor mit Oel getränkt, und dann arbeitet man im Wesentlichen unter den Beleuchtungsverhältnissen, unter welchen das fertige Bild gesehen werden soll. Transparentgemälde sind ihrer ganzen Natur nach Gelegenheitsarbeiten und finden ihre Stelle bei Festen, Illuminationen und dergl. mehr.

Die Wandmalereien.

3) Die Wandmalereien. In ihnen tritt uns die eigentlich monumentale Malerei entgegen, die sich in lebendige Wechselwirkung mit den Schwesterkünsten der Baukunst und Bildnerei setzt. Da sie sich nur an Bauwerken, und zwar vorzugsweise an künstlerisch ausgezeichneten, entfalten kann, so erhält sie von diesen den Charakter der Monumentalität, der wesentlich durch die eigenthümlichen Bedingungen ihres Herstellungsverfahrens verstärkt wird. Sowohl die große Fläche und der große Maßstab der meisten dieser Bilder, wie nicht minder der mehr geistige, jede unmittelbare Illusion ausschließende Charakter der Farbe als auch der, durch die Beziehung auf das Gebäude und die Oeffentlichkeit bestimmte Inhalt verleihen nämlich solchem Werke von vornherein eine gewisse Bedeutsamkeit und Großartigkeit, die in würdiger Ruhe über dem Treiben des Tages steht. Die bestimmte Entfaltung aber der Malerei in einem gegebenen Raume, an Decken und Wänden, macht eine bestimmte Entwickelung des gegebenen Inhaltes nöthig, so daß Haupt- und Nebendarstellungen entstehen, die zusammen wieder durch das die Flächen theilende Arabesken- und Ornamentenwerk zu einem Ganzen zusammengeschlossen

werden. Ein Inhalt, an Umfang wie an innerer Mannigfaltigkeit ungleich reicher, als der des einzelnen Oelgemäldes, kann so in den Wandmalereien zur Anschauung gebracht werden, und Gedankenfolgen lassen sich, da jedes einzelne Bild seine feste Stelle hat, in einer Folge von Bildern aussprechen.

Arten der allgemeinen Auffassung von Wandgemälden.

In der allgemeinen künstlerischen Auffassung der Wandmalereien kann man drei hauptsächlich verschiedene Arten wahrnehmen, nämlich folgende: Zunächst die eigentlich klassische, welche sich in der Theilung der Wand- und Deckenflächen, wie in der Anbringung und Umrahmung der einzelnen Darstellungen möglichst an einen bedeutenden, zum Bauwerk stimmenden architektonischen Gedanken lehnt, so wie etwa Rafael seine stanza della segnatura angeordnet hat; — dann diejenige Art, welche die einzelnen Gemälde als Teppiche, die an Wand und Decke sich ausspannen, auffaßt und danach deren Umrahmung ausführt, so wie z. B. in sehr beabsichtigter Weise Rafael Mengs sein, über Gebühr berühmtes Deckengemälde in der Villa Albani bei Rom angelegt hat; — und endlich diejenige Art, welche die Decke als geöffnet auffaßt und durch diese Oeffnung hindurch den Himmel mit Wolken, auf welchen Götter und Genien sich bewegen, zur Anschauung bringt, eine Art, die durch Correggio entwickelt, dann seit der Mitte des 16ten Jahrhunderts bis zu dem eben genannten Bilde von Mengs als die fast ausschließlich geltende angesehen werden muß.

Die einzelnen Stücke der Wandgem.

Man pflegt die einzelnen Stücke zusammengesetzter Wandmalereien nach dem Orte, wo dieselben angeordnet sind, zu unterscheiden, indem man die unter den Haupt- oder Mittelbildern angebrachten streifenartigen Darstellungen Sockelbilder oder Predellen, solche Streifen aber, wenn sie über den Hauptbildern hinlaufen, Fries nennt. Bogenförmige Stücke, welche über einem Hauptbilde, namentlich in einem architektonischen Zusammenhange, sich befinden, heißen Lünetten. An den Decken bezeichnet man die einzelnen Malereien nach den bautechnischen Theilen jener, also nach den Kappen, Kuppeln, Zwickeln u. s. w.

Neigung der Malfläche.

Es mag hier bemerkt werden, daß, wie man es liebt, umfangreichere Tafelbilder etwas nach vorn geneigt aufzustellen, man auch die Malfläche für größere Darstellungen an senkrechten Wänden etwas nach vorn geneigt anlegen läßt. Hierdurch wird der Winkel, unter welchem die Achsen der Augen die oberen Theile der Malerei treffen, mehr dem rechten genähert, und es wird somit eine bessere und richtigere Betrachtung des Bildes ermöglicht.

Arten der Technik.

An den zahlreichen, aus dem Mittelalter und den späteren Jahrhunderten uns erhaltenen Wandmalereien nimmt man zwei verschiedene technische Herstellungsverfahren wahr. Die Malfläche ist bei beiden die gehörig zubereitete Mauer, aber bei dem einen war diese Mauer, als

die Farben aufgetragen wurden, trocken, bei dem andern feucht und frisch. Danach unterscheidet man die Malerei a secco und a fresco. Oft ist ein bestimmtes Urtheil darüber, ob eine ältere Malerei secco oder fresco sei, mehr oder weniger schwer festzustellen, da nicht selten nur eine sehr genaue und eingehende Untersuchung die Mittel zur Entscheidung an die Hand geben kann, und das Vorurtheil, dem allgemeinen Sprachgebrauche gemäß, der alle Wandmalereien kurzweg Fresken nennt, hier einen gewissen hindernden Einfluß übt. Im Allgemeinen ist zu sagen, daß bis zum Anfang des 14ten Jahrhunderts die Seccomalerei die ausschließliche, vom Ende desselben Jahrhunderts ab aber die Frescomalerei die herrschende war. Im Laufe des Jahrhunderts selbst fand der allmälige Uebergang, zunächst in Toscana, der Wiege der damals aufblühenden Kunst, statt. In der Lombardei wurde jedoch noch im 16ten Jahrhundert viel a secco gemalt.

Antike Wandmalerei.

Was jedoch die antiken Wandmalereien betrifft, von denen uns Pompeji einen so großen und köstlichen Schatz aufbewahrt hat, so ist es noch nicht gelungen, über die Technik derselben allseitig zu sicher begründeten Ansichten zu gelangen. Nur soviel scheint fest zu stehen, daß die Fresco-Behandlung eine sehr ausgedehnte, wenn nicht die ausschließliche Anwendung gefunden habe. Die Meinungen gehen hierüber auseinander. Einerseits glaubt man, daß auf den a fresco hergestellten farbigen Grundflächen die Ornamente u. s. w. mit einer Temperafarbe aufgemalt seien, andrerseits behauptet man, daß auch dieses Alles a fresco gemalt sei; und diesen beiden Ansichten gegenüber steht dann eine dritte, nach welcher das eigentliche Fresco in Pompeji gar nicht vorkäme, nach welcher auch die Wandflächen auf eine andre Art gefärbt seien. Dieser Ansicht schließt sich z. B. der als Frescotechniker sehr erfahrene Professor Gegenbaur in Stuttgart an; nach ihm sei der, aus feinstem Marmormörtel bestehende Grund mit einer Wasserfarbe angestrichen, dann mit Seifenwasser eingespritzt und endlich mit einem heißen Bügeleisen getrocknet. Gegenbaur aber sowohl, wie alle Anderen, welche nicht ausschließlich die Frescotechnik annehmen, sind über das Bindemittel der Temperafarben ganz im Unsichern. Sollen wir uns aussprechen, so möchten wir, gestützt auf eine Autorität wie Mengs und die neuen gründlichen Untersuchungen Otto Donner's, uns der Ansicht, daß die Wandmalereien in Pompeji im Wesentlichen a fresco ausgeführt seien, anschließen. Auf Einzelheiten können wir jedoch hier leider nicht weiter eingehen.

Malerei a secco.

Das Verfahren der Malerei a secco ist ein verhältnißmäßig einfaches. Auf die möglichst wohl zubereitete Wandfläche wird der Umriß vom Karton übertragen und dann die Ausführung in Farben, deren Bindemittel verschieden sein kann, gemacht. Die älteren mittelalterlichen

Malereien sind in Leimfarbe ausgeführt, manche der späteren mit Hülfe anderer vegetabilischer oder animalischer Bindemittel, wie namentlich des Eigelbes und des Feigensaftes. Zu den vorzüglichsten Seccomalereien, die zugleich bisher für Fresken gehalten wurden, gehören die, von der Wand herabgenommenen Bilder des Bernardino Luini in der Brera zu Mailand.*)

Malerei a fresco.

Sehr zusammengesetzt aber erscheint hiergegen die Frescotechnik. Wir wollen dieselbe ihren wesentlichsten Grundzügen nach zu schildern versuchen. Auf der, im Steine, im Bewurf und unterem Verputze, völlig trockenen Mauer wird der feine Sand- oder Marmormörtel als Malgrund sehr sauber aufgetragen, und zwar stückweise, damit der Maler täglich auf ganz frischem Grunde arbeiten kann. Man malt das Fresco von oben nach unten und richtet sich so ein, daß man bestimmte Stücke des Bildes, wie einen Kopf, ein Gewand u. s. w., in einem Tage fertig macht; dann schneidet man den nicht bemalten Verputz weg und läßt am andern Tage frischen Mörtel hart an die Grenze der Malerei reiben. So entstehen im Fresco Nähte, welche die einzelnen Arbeitstage abgrenzen, und die sich auf allen Fresken der neueren Jahrhunderte sehr deutlich erkennen lassen. Die Farben, deren man sich bedient, sind mineralischer Herkunft, und in diesem Umstande schon liegt eine erhebliche Einschränkung der Darstellungsmittel für das Fresco im Vergleiche zur Oelmalerei, die auch Farben aus Pflanzen- und Thierstoffen verwenden kann. Der Frescomaler reibt seine Farbenstoffe mit Wasser ohne weiteres Bindemittel an, und er malt dann entweder aus der Palette, wie es die älteren Meister thaten, oder er mischt sich vorher die einzelnen Lokaltöne, wie es oft neuere Künstler liebten. Dort ist es leichter, überall Leben und Empfindung auszusprechen, hier lassen sich bisweilen mehr oder wenige leblose Flächen nicht vermeiden. Die Schatten werden entweder in tieferen Stimmungen der Lokaltöne angelegt, so wie es Rafael in der stanza della segnatura that, oder in besonderen schwarzen Tönen, wie wir es z. B. in maßvoller Weise auf Rafael's Tempelraub des Heliodor, in viel entschiedener Weise in den Werken des Giulio Romano sehen. Für die weiße Farbe bedient sich der Frescomaler des Kalkes. Selbstverständlich muß er den Werth und die Wirkung seiner Töne, die er naß malt, beurtheilen können, damit, wenn Alles trocken ist, die Farben seinen Absichten entsprechend stehen. Ein Uebermalen von etwas Ungenügendem ist, nachdem das Fresco trocken geworden, nicht möglich; es müßte, um den Fehler zu beseitigen, das betreffende Stück des Putzes herabgeschlagen, und

*) Vergl. des Verfassers „Italienische Blätter“, S. 29 u. ff.

eine neue Ausführung begonnen werden. Aber auch das Ausbessern kleinerer Mängel durch Tempera-Uebermalung ist immer bedenklich, so daß die Frescomalerei eine besonders sichere Hand und ein für die Farbenveränderung geübtes Auge erfordert. Einige Meister malen sehr schnell, andere sehr langsam, manche zu verschiedenen Zeiten verschieden. Michelangelo vollendete die Deckengemälde der sixtinischen Capelle im Umfange von mehr als 6000 Quadratfußen in 22 Monaten, an seinem jüngsten Gerichte, 1800 Quadratfuß, arbeitete er aber sieben Jahre. Cornelius brauchte für sein jüngstes Gericht in der Münchener Ludwigskirche, 2500 Quadratfuß, vier Jahre. Anton Gegenbaur malte ein fast 60 Fuß langes Fresco im Schlosse zu Stuttgart in 63 Tagen.

Kriterium der Frescotechnik.

Das Kriterium der Frescotechnik liegt nun darin, daß die auf den frischen Mörtel aufgetragenen mineralischen Wasserfarben in denselben eindringen, daß das Wasser einen Theil des Kalkhydrates, das im Mörtel steckt, löst, daß diese Lösung an die Oberfläche sich drängt, hier Kohlensäure aus der Luft auffangt und endlich zu einem festen, krystallinischen Ueberzug sich verdichtet. Unter diesem Ueberzuge liegen die Farben wohl geschützt, und zwar so, daß sie an demselben sehr fest haften, mit dem Theil der Mörtelschicht aber, in welchen die Farbenstoffe nicht mehr eingedrungen sind, nicht ganz so fest zusammenhängen.

Ablösung der Fresken von der Mauer.

Auf diesem Umstande beruht die Möglichkeit, Fresken von der Mauer auf Leinwand zu übertragen, wie dies z. B. mit Philipp Veit's Potiphar-Bilde in der Casa Bartholdy zu Rom geschehen ist. Allerdings leidet dabei, wie die bisherigen Versuche lehren, die Schönheit und Reinheit der Färbung, weshalb denn das ältere Verfahren, wonach eine Steinschicht von zwei Zoll Stärke sammt dem Fresco von der Mauer abgesägt wird, immer noch, insofern die äußeren Umstände es gestatten, den Vorzug verdienen mag.

Die Stereochromie.

Die Schattenseiten der hier geschilderten Frescotechnik führten zu verschiedenen Versuchen, dieselbe zu verbessern, besonders nachdem, seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts, die in Pompeji aufgedeckten Wandgemälde eine so vorzügliche Technik kennen lehrten. Aus diesen Versuchen ist endlich ein Malverfahren hervorgegangen, das, dem Fresco eng verwandt, sich schon häufig an die Stelle desselben gesetzt hat. Kieselsaurer Kalk nämlich löst, wie bekannt, sich in kochendem Wasser auf und bildet dann eine Flüssigkeit, die Wasserglas genannt wird; dasselbe kann auf andere Körper gestrichen werden und verleiht diesen dann einen Ueberzug, der gegen die Angriffe des Wassers, des Feuers, ja selbst der mechanischen Gewalt einen nicht geringen Schutz gewährt, wie schon S. 135 bemerkt wurde. Der Oberbergrath Fuchs zu München kam nun, von dieser Thatsache ausgehend, auf den Gedanken, Wasserglas als Bindemittel bei einer neuen Malart

anzuwenden, und der Maler Schlotthauer daselbst gab diesem Gedanken die praktische Verwirklichung. So gelangten beide Männer im Jahre 1846 zur Erfindung einer neuen Malweise, welche sie Stereochromie, d. h. Farbenbefestigung (στερεόειν fest, hart, auch dicht machen und χρῶμα die Farbe) nannten, und welche, auf einer richtigen Erkenntniß aller Vorgänge bei dem Frescoverfahren beruhend, die Prinzipien des letzteren in anderer Form zur Anwendung zu bringen suchte. Man malt auf trockenem Grunde mit mineralischen Wasserfarben, und hat so alle Vortheile einer leichten, bequemen Technik, da man das ganze Werk mit einem Male beginnen, die Arbeit beliebig unterbrechen und so lange übermalen, bessern und nachhelfen kann, bis man ganz befriedigt ist. Ist das Bild fertig gemalt, so wird es mittelst einer Spritze mit Wasserglas getränkt, nach dessen Abtrocknung das ganze Verfahren beendet ist.

Es ist einleuchtend, daß die Leichtigkeit dieser Arbeit gegen das bisherige Frescoverfahren einen entschiedenen Vorzug verdient, daß aber auch der krystallinische Ueberzug ungleich stärker und demnach bedeutend schützender werden kann. Das stereochromatische Verfahren hat bei so erheblichen Vortheilen sich schnell Eingang verschafft, und es wird für die nächste Zeit wohl das gebräuchlichere bleiben. Die ersten großen Arbeiten, die mit Hülfe desselben gemalt wurden, waren die bald nach der Erfindung begonnenen Kaulbach'schen Wandgemälde im Treppenhause des neuen Museums zu Berlin. Diese Bilder kommen zum Theil in ihrer Farbenwirkung den Oelgemälden ziemlich nahe, und man kann zugleich an ihnen erkennen, daß das Schlotthauer'sche Verfahren eine ziemlich große Ausführung des Einzelnen in Form und Farbe gestattet; dazu zeigen dieselben unter sich eine außerordentliche Verschiedenheit in ihrer Färbung. Doch auch das Fresco selbst ist in seinem Farbencharakter einer nicht geringen Verschiedenheit fähig, und so mag denn ebenfalls die Verschiedenheit des Farbencharakters der stereochromatischen Bilder hauptsächlich aus der Individualität oder den besonderen Absichten des ausführenden Künstlers zu erklären sein. Wenigstens kann man aus der allgemeinen Wandlung des Geschmacks in den letzten dreißig Jahren begreifen, daß die Kaulbach'schen Wandgemälde, deren ältestes, der Thurmbau zu Babel, noch im Allgemeinen den Charakter eines guten Fresco hat, immer tiefer und coloristischer in ihrer Farbenbehandlung wurden, bis das letzte endlich, die Reformation, fast ganz das Ansehen eines modernen Oelgemäldes erhalten hat.

Ausführung von Wandgemälden.

Bei der Ausführung von Wandmalereien, gleichviel nach welchem der angegebenen Verfahren, beginnt die Arbeit, nachdem der Entwurf, die Skizze festgestellt ist, mit Anfertigung eines Kartons in der Größe des auszuführenden Wandbildes. Bei der Frescomalerei kann

die Uebertragung desselben auf die Mauer nur stückweise stattfinden, bei der trockenen Malerei jedoch können die Umrisse des ganzen Werkes mit einem Male auf der Wand bezeichnet werden, wozu sich verschiedene Arten des Durchbausens oder Nachzeichnens (S. 175) eignen. Die Farbengebung wird in der Regel nach einer kleinen Farbenskizze von des Künstlers eigner Hand angelegt, die in Oel oder besser in Aquarell ausgeführt wurde. Dieselbe dient nebst dem Karton, welcher Zeichnung und Schattengebung vorschreibt, bei der Ausführung dem Meister und den etwa mitarbeitenden Gehülfen als unmittelbare Vorlage. Entsprechende Gerüste müssen natürlich bei großen Bildern gebaut werden, und bei Deckengemälden müssen dieselben so eingerichtet sein, daß der Maler in einer möglichst liegenden Stellung arbeiten kann. — Ein Malen entweder ohne Karton oder ohne Farbenskizze, wie Beides vorgekommen ist, bringt die Gefahr mit sich, daß dort leicht Zeichenfehler, hier leicht Verstöße gegen die Harmonie der Färbung gemacht werden können.

Wandmalereien in Oelfarben.

Auch mit den Mitteln andrer Arten von Technik sind wiederholt Wandmalereien ausgeführt worden: zunächst in Oelfarben hauptsächlich von italienischen Meistern des 16. Jahrhunderts, doch auch vereinzelt von einigen neueren Künstlern. Das berühmteste in Oel ausgeführte Wandgemälde, Leonardo's Abendmahl zu Mailand, hat seiner schlechten Erhaltung wegen oft als warnendes Beispiel gegen diese Technik überhaupt, vielleicht mit Unrecht, dienen müssen.*) Aber selbst das so wohlerhaltene Oelwandgemälde der Geißelung Christi von Sebastiano del Piombo in S. Pietro in Montorio zu Rom zeigt, wie ungünstig, sogar im glücklichen Falle, doch der Erfolg sich stellt; denn der Glanz der Oelgemälde läßt allzu starke Reflexe entstehen, und das Nachdunkeln der Farben macht nach und nach den Charakter viel zu schwer und finster: Umstände, welche die Betrachtung und Würdigung solchen Werkes schwierig oder unmöglich machen. Trotzdem ist dies Verfahren wiederholt und auch in unsrer Zeit noch, z. B. durch A. v. Kloeber, angewendet worden. Um den übeln Eigenschaften desselben möglichst zu entgehen, wählte man wohl auch den Ausweg, die Malereien auf Leinwand auszuführen und dann in die Wand an der betreffenden Stelle einzulassen; Vasari empfiehlt in diesem Falle mit Recht, daß man die Leinwand zuvor an Wand oder Decke ihres Ortes aufstelle und dann erst male, damit man auch gewiß sei, daß die Malereien so wirken, wie es der Ort verlangt. Die venetianische Schule liebte es vor allen andern, Innenräume in dieser Weise künstlerisch zu schmücken.

Wandmalereien in Wachsfarben.

Weiter sind dann einige neuere Wandmalereien in Wachsfarben ausgeführt worden. Den Anlaß hierzu boten wohl die Bemühungen, die

*) Vergl. des Verfassers „Italienische Blätter“ S. 26 u. ff.

verschiedenen Malverfahren der Alten, namentlich das enkaustische, wieder aufzufinden, und einige gelungene Versuche, die man im Zusammenhange hiermit machte. Man löste das Wachs meist in Terpentinöl auf, setzte die Farbenstoffe hinzu und malte dann auf der trockenen Wandfläche. Aber z. B. die in dieser Weise ausgeführten Schnorr'schen Kaiserbilder im Schlosse zu München sind mit der Zeit sehr vergilbt, und dadurch in ihrem Farbencharakter sehr unharmonisch geworden. Ein verbessertes Verfahren wandte Flandrin beim Malen der großen Friesdarstellungen in St. Vincent de Paul zu Paris an, und ein ähnliches Rottmann für seine griechischen Landschaften in der neuen Pinakothek zu München. Auch Preller führte seine Odyssee-Landschaften im Museum zu Weimar in Wachsfarben aus, aber er malte diese Bilder, ebenso wie Rottmann dies bereits gethan hatte, auf Gypskalk-Tafeln, welche erst nach Vollendung der Malerei in die Wand eingelassen wurden. Diese Malart bietet eine große Mannigfaltigkeit der Farbentöne und gestattet eine der Oelmalerei ähnliche, bequeme Behandlung; ein Einbrennen der Farben erscheint durchweg unnöthig. Für landschaftliche Wandgemälde dürfte sie als ganz besonders geeignet anzusehen sein.

Antike Enkaustik.

Das Einbrennen der Farben aber ist gerade das der antiken Enkaustik (ἔγκαυσις Erhitzung, Einbrennung von ἐγκαίειν einbrennen) eigenthümliche Moment. Diese Technik ist uns leider ihrem eigentlichen Wesen nach noch immer unbekannt. So viel aber entnehmen wir aus den alten Schriftstellern und namentlich aus dem Plinius, daß die Enkaustik sich vornehmlich darauf gegründet haben müsse, daß Wachsfarben, die entweder im kalten Zustande mit verschiedenen Werkzeugen, wie Spatel, Messer, Stäbchen u. dergl. auf die Malfläche gebracht und ausgebreitet, oder erwärmt mit einem Pinsel aufgestrichen wurden, mittelst des Feuers, das man, durch ein Kohlenbecken etwa, behutsam und stellenweise vor die Wandfläche brachte, sich stark erwärmten und in die Mörtelschicht der Mauer eindrangen. Auch ist es nicht ganz unmöglich, daß man in Wasserfarben malte und das Bild mit Wachs überzog, welches dann, durch Erhitzung flüssig gemacht, in die Bildfläche eindrang. Doch wie gesagt, diese Sache ist nicht deutlich, und ihre Aufklärung muß späteren wissenschaftlichen Forschungen und praktischen Versuchen vorbehalten bleiben. Die verschiedenen Verfahren des Einbrennens von Farben in Porzellan, Glas u. s. w., wie die heutige Kunst sie ausübt, und die man wohl auch enkaustische nennt, haben jedenfalls mit dieser antiken Technik nichts gemein. Eine Frage von weittragender Bedeutung wäre jedoch die, wie und wann die Alten ihre enkaustische Technik in deren verschiedenen Arten zu eigentlichen Gemälden und zum Anstrich von Wänden, Schiffen, Bildwerken (s. S. 134) u. s. w.

angewendet haben? Auch die Beantwortung dieser Frage stößt, wie die ganze Untersuchung über die antike Enkaustik auf erhebliche Schwierigkeiten. Zur Klärung der Sache scheint indessen soviel als ziemlich feststehend angenommen werden zu können: Das enkaustische Verfahren zur Herstellung eigentlicher Gemälde bediente sich der vorhin genannten Werkzeuge und nicht des Pinsels, der enkaustische Anstrich aber wurde mit dem Pinsel aufgetragen. Jenes Verfahren ist für uns immer noch räthselhaft, dieses aber möchte wohl jetzt als ziemlich klar anzusehen sein. Neuere Versuche haben deshalb auch jenes wenig oder gar nicht berücksichtigt, diesem aber sich glücklich genähert. Als besonders gelungen wird z. B. der enkaustische Anstrich des Gypsabgusses einer Grablegung von H. Schubert in S. Alfonso zu Rom gerühmt, welcher nach Angaben des Malers Böcklin ausgeführt wurde. Die Wasserfarben, denen ein Bindemittel beigegeben war, wurden auf den nassen Gyps gestrichen, und zwar um einige Töne heller, als sie später erscheinen sollten. Nach der Austrocknung wurde eine Lösung von Wachs und Harz darüber gestrichen und diese dann eingebrannt. Man lobt den Glanz und die Leuchtkraft dieser Farben, und die große Dauerhaftigkeit des ganzen Anstriches.

Sgraffito.

Den Wandmalereien muß unmittelbar eine Technik angereihet werden, in welcher oft die malerische Ausschmückung des Aeußern von Häusern und Palästen ausgeführt worden ist. Sie heißt Sgraffito (sgraffiare kratzen, schraffiren) und kam im 16ten Jahrhundert in Italien auf; in neuerer Zeit ist sie vereinzelt wieder angewendet worden. Das Verfahren besteht in Folgendem. Ueber den unteren Abputz des Hauses wird ein dunkler, in der Regel schwarzgrauer, wenn möglich feinerer Mörtelputz und über diesen ein heller, meist weißer Mörtelüberzug gelegt. Nachdem nun die Zeichnung auf der weißen Oberfläche angelegt ist, gräbt man mit einem spitzen Eisen die Umrisse und Schraffirungen ein, so daß der dunkle Mörtel an diesen Stellen sichtbar wird. Auf diese Weise stellt sich die Zeichnung in dunkeln Linien wie auf hellem Grunde dar. Das Material des Mörtels schützt sie gegen die verwaschenden Einwirkungen des Regens, aber leider sind diese Zierrathen nicht dauernder als eben der doch nicht auf Jahrhunderte stehende Mörtelputz selbst. Deshalb hat sich nur weniges von den alten Sgraffito-Malereien in Rom u. a. O. erhalten.

Andere Arten der Malerei.

Es bleiben jetzt noch einige andere Arten der Malerei zu besprechen, und da schließt sich an die Wandbilder unmittelbar am besten die Mosaikmalerei an.

Die Mosaikmalerei.

Aus dem lateinischen musivum, was aus dem griechischen μουσεῖον abgeleitet war, sind allmälig in den verschiedenen Sprachen Wörter entstanden, die wir im Deutschen alle anwenden: Mosaik, Musiv, mosaische, musaische, musivische Arbeit. Deutsch könnte man diese Kunst

die Stift- oder Stiftsetz-Malerei nennen, und hätte hierin sogleich das ganze Verfahren angedeutet, welches darin besteht, daß die Bilder aus farbigen Stiften zusammengesetzt, und an der Rückseite durch Kitt oder Mörtel zu einem einzigen Stücke wohl verbunden werden. Die Stifte können aus natürlichem Stein, aus Glas oder Thon gemacht sein, und demnach unterscheidet man ein Stein-, Glas- oder Thon-Stiftbild (Mosaik). Die Erfindung der Mosaikmalerei ist bald diesem, bald jenem Volke des Alterthums zugeschrieben worden, was daher kommen möchte, daß mosaikartige Täfelungen schon bei verschiedenen Völkern des hohen Alterthums zu Fußböden oder Verzierungen verwendet wurden. Dieses Verfahren wurde aber mehr und mehr vervollkommnet, und endlich zu einer Technik, mittelst deren Malereien künstlerisch dargestellt werden konnten, erhoben. Das Letztere geschah in Griechenland bald nach Alexander dem Großen. Von hier nach Italien eingeführt, gewann die Mosaikmalerei gegen den Anfang unsrer Zeitrechnung hin eine sehr große Ausbreitung im gesammten römischen Reiche. Diese antiken Mosaiken sind großentheils allerdings noch Fußböden, die jedoch in der Zeichnung bis zu den ausgeführtesten Darstellungen fortgebildet wurden. Das Hauptwerk in dieser Beziehung ist die berühmte, in Pompeji aufgedeckte „Alexanderschlacht", welche im Museum zu Neapel aufbewahrt wird. Vom Alterthume her übernahmen dann die folgenden Jahrhunderte die Erbschaft dieser Technik, und wendeten die Mosaiken vorzugsweise zur Ausschmückung der Gewölbe und Wände in den Kirchen an, so besonders zu Ravenna, Constantinopel, Rom, Aachen, Palermo. In Palermo gründete zu Anfang des 12. Jahrhunderts König Roger durch herbeigerufene byzantinische Künstler eine Mosaikschule, die noch besteht, so daß hier gewissermaßen die altgriechische Tradition unmittelbar fortgesetzt erscheint. Seit dem späteren Mittelalter treten dann die Wandmalereien an Stelle der Mosaiken, und die mühsame, beschwerliche Technik derselben hat seitdem eine allgemeinere Aufnahme nicht wieder gefunden. Als eine größere Arbeit der Neuzeit verdient die musivische Nachbildung von Leonardo's Abendmahl durch Raffaelli in der Minoritenkirche zu Wien hervorgehoben zu werden, obwohl sie in ihrem geistigen Theile nur schwach ist.

Technik der vatikanischen Fabrik.

Gegenwärtig wird die eigentliche Mosaikmalerei vorzugsweise nur in Rom geübt, und zwar abgesehen von der Privatindustrie, die eine große Menge kleiner Bilder für Broschen u. dergl. m. hervorbringt, in der päpstlichen Mosaikfabrik im Vatican. Man arbeitet dort ausschließlich in Stiften, welche durch sauberes Zerschlagen und Schleifen aus einem der Glasschlacke ähnlichen Stoffe gefertigt werden, und bedient sich als Vorlage durchgehends ausgeführter Oelgemälde. Der Grund des Mosaik-

bildes ist eine Gypsplatte, auf deren bräunlich getünchter Oberfläche die Umrisse aufgezeichnet werden. Stückweise nun wird die Gypsmasse herausgeschnitten, das Loch mäßig mit Thon gefüllt und in diesen hinein die Stifte gesetzt. Ist diese Arbeit beendet, so wird das ganze Bild zuletzt sauber abgeschliffen. Die Stifte, welche in etwa 20,000 verschiedenen Farbentönen vorhanden sind, werden in verschiedener Stärke, je nach der Art der Darstellung verwendet. Nach der Stärke der Stifte richtet sich dann die Langwierigkeit der Arbeit und die Dauer ihrer Herstellung. So z. B. werden für eines der runden Papstbildnisse von etwa 3′ Durchmesser in S. Paolo fuori le mura bei Rom 10 Monate, für die „Poesie“ von Rafael im Rund von etwa 2′ Durchmesser 7 Jahre in Anspruch genommen.

Verbesserte Technik.

Die große Langwierigkeit dieses Verfahrens und die damit verbundene Kostspieligkeit ist natürlich ein gewaltiges Hinderniß zur häufigeren Anwendung der Mosaiktechnik. Da jedoch Mosaikgemälde, besonders an den Außenseiten monumentaler Bauwerke unter Umständen sehr an ihrem Platze wären, mußte man darauf bedacht sein, die Technik zu vereinfachen. Eine solche sehr bedeutende Vereinfachung wurde zu Venedig, wo die Traditionen und Ueberreste der alten berühmten Glasindustrie die Sache erleichterten, vor Kurzem durch Salviati erreicht. Sein Verfahren macht das Einsetzen der einzelnen Stifte in den Gypsgrund unnöthig, und gestattet ein Zerschneiden der Composition in viele einzelne Stücke, so daß zahlreiche Arbeiter zu gleicher Zeit an demselben Gemälde sich beschäftigen können. Die Malereien, welche A. v. Werner für das Siegesdenkmal zu Berlin entworfen hat, werden gegenwärtig auf diese Weise bei Salviati in Mosaik ausgeführt. Hervorzuheben dürfte noch sein, daß Salviati die Oberfläche seiner Mosaiken nicht schleift, daß er also die Art der alten byzantinischen Mosaiken dem römischen Verfahren vorgezogen hat.

Künstlerischer Charakter.

Der künstlerische Charakter der Mosaiken ist verschieden, hauptsächlich nach dem Material, aus dem sie gefertigt wurden. Die aus Thonstiften zusammengesetzten werden immer etwas Stumpfes haben, doch kann man dies mildern durch Schleifen und Oelen der Oberfläche, oder ganz beseitigen durch Glasiren der einzelnen Thonstückchen. Den Mosaiken aus natürlichen Steinstiften wird insofern etwas Unvollkommenes anhaften, als der Umfang der Farbentöne sich mit dem der Glasstifte nicht messen kann. Sehr sauber ausgeführte Glasmosaiken haben einen Reichthum der Töne und eine Feinheit der Abstimmung gleich einem Oelbilde, während sie einen höheren Glanz und eine größere Leuchtkraft besitzen. Diese bedeutenden Eigenschaften verleihen besonders den altchristlichen Mosaiken in Ravenna und andern Orten einen seltenen Reiz und, in Verbindung mit dem Inhalte und Styl ihrer Darstellungen, einen so hervorragenden kunstgeschicht-

lichen Werth. Es versteht sich von selbst, daß der Standpunkt für Betrachtung eines Mosaikes in der, jedesmal angemessenen Entfernung genommen werden muß, damit die Fugen zwischen den einzelnen Stiften, welche bei den älteren byzantinischen Werken nicht dicht, bei den neueren römischen sehr scharf und fein sind, nicht störend wirken.

Florentiner Mosaik.

Neben diesem eigentlichen Mosaik werden hauptsächlich in der, um 1550 gegründeten königlichen Fabrik zu Florenz Arbeiten gemacht, welche in Italien Lavori in pietra dura, bei uns uneigentlich auch Mosaiken genannt werden, und zwar Florentiner Mosaiken, während man jene römische nennt. Diese Arbeiten sind durchgehends aus Stein. In eine Platte, welche als Grund dient, wird die Zeichnung in verschiedenen andern Steinarten, deren man im Ganzen 808 Nummern zählt, eingelegt, und zwar je nach der Größe der Platte und der Art der Zeichnung in mehr oder weniger großen Stücken.

Tarsia, intarsiatura.

Ganz in der nämlichen Weise wird auch die eingelegte Holzarbeit hergestellt, welche man Tarsia oder auch wohl Intarsia nennt, und die im 15. und 16. Jahrhunderte in Italien sehr beliebt war. Es sind uns aus dieser Zeit intarsirte Schränke, Chorstühle und dergl. mehr in nicht unbeträchtlicher Zahl und oft von sehr ausgezeichneter Schönheit erhalten. Die älteren Werke zeigen bei einfacherer Zeichnung die Einlagen von dunkelm, den Grund von hellerem Holze, während die späteren Holz von sehr verschiedenen Farben und auch wohl Elfenbein, Perlmutter und ähnliche Stoffe mehr anwandten und eine zusammengesetztere Zeichnung liebten. Nicht selten findet man auch Holzbildnereien mit der eingelegten Holzarbeit verbunden (S. 136).

Malereien mit eingebrannten Farben.

Die schon oben erwähnten Verfahren des Einbrennens der Farben, die man im modernen Sinne auch enkaustische nennt, theilen sich nach dem Stoffe ein, auf welchem das Bild zur Darstellung kommt, während die zur Anwendung gelangenden Farben ausschließlich Metalloxyde sind. Die letzteren werden in Wasser oder in einer kieselartigen Flüssigkeit gelöst, oder mit einem leicht flüssigen Oel, besonders Spieköl, hin und wieder auch mit einem besonders verdickten Terpentinöl verbunden, und danach aufgestrichen.

Die Glasmalerei: Geschichtliches.

Wir haben es nun zunächst mit der Glasmalerei zu thun, die dem Charakter, wie der Verwendung ihrer Werke nach mit der großen, ja monumentalen Kunst noch eng zusammenhängt. Aus dem frühmittelalterlichen Verfahren, Fensterverschlüsse in Kirchen aus kleinen, mosaikartig zusammengesetzten, farbigen Glasscheiben herzustellen, scheint nach und nach die Technik sich gebildet zu haben, in jener mosaikartigen Zusammensetzung der Zeichnung bestimmter Figuren oder Verzierungen zu folgen. Und zwar scheint dieselbe zuerst um das Jahr 1000 zu Tegernsee in größerer

Vollkommenheit ausgeübt worden zu sein, weshalb man denn gemeinhin nach diesem berühmten Kloster die Erfindung der Glasmalerei legt. Sehr bald wurde dann diese Kunst ein Kulturelement des Mittelalters und seines Christenthums, besonders in der Periode der Gothik. Die Kirchenfenster mit bunten Gläsern zu schließen, die überdies heilige Gegenstände vor das Auge brachten, hatte dem farblosen Glase gegenüber, durch das die Sonne so klar und nüchtern hereinschien, etwas abschließend Geheimnißvolles, etwas schwärmerisch Erhebendes. Der Protestantismus ging auf die, allerdings sehr nüchterne, Klarheit der farblosen Glasfenster zurück, und damit kam die Glasmalerei allmälig in Verfall und endlich außer Uebung, bis sie in unserm Jahrhundert auferstand und sich zu nicht geringer künstlerischer Vollendung erhob. Zwar entzieht sie sich gewissermaßen unsern Grundgesetzen von der Malerei, da sie nicht durch ihre Oberfläche wirkt, sondern durch die durchscheinende, farbige Glasmasse selbst; allein bei näherer Betrachtung, da wir nicht Masse sehen, sondern den Eindruck der Oberfläche durchaus empfinden, kann und muß man sie als eine sehr unwesentliche Abweichung von jenen Gesetzen, denen sie ästhetisch doch vollkommen unterliegt, gelten lassen.

Technik. In Bezug auf das technische Verfahren der Herstellung von Glasbildern zeigen sich zwei Arten: die eine mechanisch und mangelhaft, welche farbiges Glas schneidet und nach einem Vorbild oder Muster mosaikartig zusammensetzt, die andere entwickelt und künstlerisch, welche farblose Glastafeln bemalt, oder zum Theil wenigstens auf farbigen Tafeln in dunklern Tönen die Schattirungen angiebt, und die Farben dann einbrennt. Jenes alte und ursprünglichste Verfahren dürfen wir hier außer Acht lassen und wollen nur darauf hinweisen, daß die großentheils sehr kleinen Glasscheiben mittelst Bleieinfassungen verbunden wurden, die selbst breit und massig den künstlerischen Eindruck störten, — dieses dagegen kann die Theilung des Bildes in größeren Stücken und nach bestimmten Regeln ausführen. Die Verriegelungen und Sprossen der Fenster zunächst gestatten, den Scheiben bestimmte Grenzen zu geben, zum andern bieten die Linien der Zeichnung Gelegenheit, dieselben noch in kleinere Tafeln zu zerlegen, diese einzeln zu vollenden und dann mittelst Bleilinien sauber zu verbinden; denn das Brennen allzugroßer Glasscheiben ist gefährlich, und die Bleilinien auf den Contouren bewirken nur, daß überhaupt die Umrisse kräftig bezeichnet werden. So kann man vollständig die einzelnen Theile der Glasmalerei ausführen, ihnen Schattirung und Farbe geben, doch muß man sich schon die unvermeidliche Bedingung gefallen lassen, daß das Bild in dem Sprossenwerk des Fensters wie hinter einer Vergitterung erscheint. Darauf, daß nicht wesentliche Theile der Zeichnung in den Raum fallen, wo das Gitter

ist, muß der entwerfende Künstler genau Rücksicht nehmen. Die Ausführung erfolgt wie bei den Wandmalereien nach Karton und Farbenskizze.

Künstlerischer Charakter.

In ästhetischer Hinsicht wirkt das Glasgemälde vornehmlich durch die ihm eigenthümliche, leuchtende, licht- und glanzvolle Färbung, die von den saftigsten Tiefen bis zum goldenen Sonnenglanz und zur farblosen Helle übergeht; dabei besitzt diese Färbung einen besonderen reizvollen Schmelz, der sie ungemein belebt, und das höchste Maß der Transparenz, dessen die Malerei überhaupt fähig ist. Das vornehmste Gebiet für Entfaltung von Glasmalereien sind die Kirchenfenster, besonders in den Gebäuden des gothischen Styles, zu dessen eigenthümlichem Wesen sie vorwiegend gehören, doch eignen sich auch öffentliche Gebäude, Säle und Prunkzimmer für Anwendung derselben, da sie den Reichthum, die Würde und Feierlichkeit eines solchen Raumes sehr erhöhen. Kleine, bewegliche Glasbilder zum Aufhängen kommen übrigens ziemlich häufig vor. Unter den älteren Glasgemälden dürften als besonders hervorragende Denkmäler die Fenster im Münster zu Straßburg, die im Dome zu Köln, dann die, schon dem 16. Jahrhundert angehörenden in der Gudulakirche zu Brüssel beispielsweise erwähnt werden. Unter den neueren Glasmaler-Werkstätten zeichnen sich die Anstalten von München und Berlin durch hervorragende Leistungen aus. —

Die übrigen eingebrannten Malereien gehören, von unerheblicheren Ausnahmen abgesehen, dem Gebiete der eigentlichen Kleinkunst, und zwar insbesondere den Gefäßen, Tafeln u. s. w. in gebrannten Erden und Metallen an. Als Hauptgruppen unterscheiden wir unter den Arbeiten in gebrannten Erden die gemalten antiken Vasen, die Majoliken und die gemalten Porzellane (vergl. S. 126 und 151).

Antike Vasenmalerei.

Die gemalten Thongefäße des Alterthums, welche in so großen Mengen aus den Gräbern Etruriens, Campaniens, Siciliens und auch des eigentlichen Hellas ans Licht gezogen wurden, gehören dem 6. bis 3. Jahrhundert vor Christo an; sie sind zum weit überwiegenden Theile griechischen, zum geringeren etruskischen Ursprungs und waren gewiß nur vereinzelt für den Nutzgebrauch bestimmt. Sie sind aus rothem oder gelblichem Thon gefertigt, wahrscheinlich zuerst oberflächlich gebrannt, dann bemalt und hierauf nochmals gebrannt. Ihre Bemalung ist technisch sehr einfach mit schwarzen Farben, wie es scheint Eisenoxyd-Farben, auf dem natürlichen Grunde ausgeführt, und zwar anfänglich, indem die Zeichnung silhouettenartig schwarz aufgetragen, später aber, indem die Vase schwarz überzogen und die Zeichnung ausgespart gelassen wurde, so daß diese in der Farbe des Grundes erscheint. Die Form der Vasen ist fast durchgehends von großer sehr mannigfaltiger Schönheit, die Ornamente

erscheinen im reinsten Geschmacke, und die Zeichnungen, welche zum Theil in großer künstlerischer Vollendung auftreten, sind durch ihre Gegenstände für die gesammte Alterthumskunde von höchstem Werthe. — Antike Gefäße, welche etwa auf weißem Grunde Malereien in bunten Farben zeigen, gehören zu den Ausnahmen. — Die großen europäischen Museen besitzen fast alle mehr oder weniger umfangreiche Sammlungen antiker Vasen, die bedeutendste wohl jedenfalls das Museum zu Neapel.

Majolika. Die nächste große Periode, welche gemalte Terracotten hervorbrachte, fällt in das 15. und 16. Jahrhundert. Durch Einwirkung der maurischen Keramik hatte bereits im 13. Jahrhundert die Herstellung bemalter Thongefäße in Italien begonnen, die dann während der eben genannten Zeit den bedeutendsten Aufschwung nahm und eine wahrhafte Blüthe erlebte. Die Italiener benannten diese Arbeiten nach der Insel Majorca, welche in dem älteren italienischen Sprachgebrauche Maiolica heißt, da, wie es scheint, ein entscheidender Anstoß für sie von dorther gekommen war. Man würde also im heutigen Sprachgebrauche die Majoliken danach Majorka-Geschirre nennen können. Um das Jahr 1500 erfolgte nun, durch Einfluß der Robbia'schen Werkstatt in Florenz, zu Faenza eine technische Vervollkommnung der Majolika, welche danach wiederum Faenza-Geschirr oder Fayence genannt wird. Andrerseits führt sie auch den Namen der feinen Majolika, wogegen die ältere Art als Halb- oder Mezza maiolica bezeichnet wird. Die technischen Herstellungsverfahren und die Unterschiede beider Gattungen lassen sich in Folgendem kurz zusammenfassen.

Für die gemalten Thongefäße des 15. Jahrhunderts, die sogenannte Mezza maiolica verwendete man röthlichen Ton, welcher einen dünnen Ueberzug von weißer Erde, wie Pfeifenthon, erhielt. Auf diesem wurde die Malerei ausgeführt. Dann folgte der erste Brand, hiernach der starke Ueberzug einer Bleiglasur und endlich der zweite Brand. Die Bleiglasur ist durchsichtig, empfängt aber durch die weiße Farbe des Grundes den Anschein der Undurchsichtigkeit; sie giebt zugleich dem Geschirr den eigenthümlich schillernden Metallglanz, der oft ganz in den Goldton fällt. Die Malerei dieser Mezza maiolica ist in Umrissen von schwarzen oder blauen Linien mit den Farbenmitteln von Blau, Grün und Gelb ohne Anwendung von Halbtönen ausgeführt und in der Zeichnung nicht sehr mannigfaltig gehalten. — Die feine Majolika, das eigentliche Faenza-Geschirr, wurde bald nach dem angegebenen Zeitpunkte schon fabrikmäßig zu Pesaro gefertigt. Der erste schwache Brand erfolgte vor der Malerei und vor der Glasur, also im rohen Thon. Die Glasur, welche hauptsächlich aus Blei- und Zinnoxyd hergestellt war, wurde dann darüber gelegt und

bildete in ihrem ungebrannten, noch feuchten Zustande den Grund für die Malerei, die durch die sicherste Hand gemacht werden mußte, da die Farben schnell in den Körper der Glasur eindrangen, Verbesserungen sich also nicht ausführen ließen. Nach Vollendung der Malerei wurde das Gefäß im zweiten Brande fertig gestellt. Die Farben liegen hier nicht unter, sondern in der Glasur; die Glasur selbst ist nicht durchsichtig, sondern dicht (opak) und milchartig, wie weiße Smalte. Was die Malerei betrifft, so vervollkommnete sie sich nach der Richtung der Verzierung auf's Höchste, meist ganz im Sinne der römischen Schule, sie verwendete die figürlichen Compositionen berühmter Meister, besonders auch des Rafael, und gebot über einen erheblich erweiterten Umfang von Farbentönen, unter denen auch ein schönes Roth bei den Arbeiten von Gubbio und Pesaro im zweiten Viertel des Jahrhunderts sich zeigt. — Unter den Orten, wo die zahlreicheren und vorzüglicheren Stücke der feinen und halben Majolika gefertigt wurden, müssen besonders Castel Durante, Pesaro, Gubbio und Urbino, dessen Herrscherhaus diesen Kunstzweig großartig begünstigte, hervorgehoben werden. Bedeutende Sammlungen solcher Gefäße findet man in Loretto, in den Museen von Neapel, Rom, Paris (Louvre und Cluny), London (an mehreren Orten), Berlin und Braunschweig. — Der große Werth, welcher der Majolika zugeeignet wird, beruht nicht in der Dauerhaftigkeit und Vorzüglichkeit des gebrannten Thones, in welcher Hinsicht sie keinen Vergleich mit dem Porzellan aushalten kann, sondern in der Vortrefflichkeit der Zeichnung und Malerei, welche jedes Stück in gewissem Sinne zu einem originalen Kunstwerk erhebt.

Palissy-Geschirre.

Die Technik der Majolika übertrug sich von Italien aus seit dem 16. Jahrhundert auch auf andere Länder und fand namentlich in Frankreich eine beachtenswerthe Uebung durch Bernhard Palissy († 1589), der jedoch mehr die Schmückung seiner Gefäße durch plastische Verzierungen, die er bemalte, als durch Malereien liebte. Diese Arbeiten heißen „fayences de Palissy". Mit der Erfindung des Porzellans hörte die künstlerische Behandlung der glasirten Terracotten auf; doch werden gegenwärtig zu Doccia bei Florenz wieder Majoliken, nach dem Vorbilde der alten, angefertigt.

Die Porzellanmalerei.

Die Ausführung von **Malereien auf Porzellan** geschieht, abweichend von der Technik der beiden Majolika-Arten, auf der Glasur des fertigen, gebrannten Stückes. Nächstdem werden die gemalten Gegenstände ein oder mehrere Male der Glühhitze im Brennofen ausgesetzt, und dabei verbinden sich die Farben mit der Glasur zu einem gleichmäßigen Schmelz von großer Dauer. Bei dem Porzellan ist nun wiederum die Verbindung zwischen dem eigentlichen Kern aus Porzellanerde und der

Glasur, die ebenfalls im Wesentlichen aus Porzellanmasse besteht, eine sehr innige, so daß diese Werke, wenn sie nicht zerschlagen werden, gegen sonstige Einflüsse geradezu unzerstörbar sind. Dabei gelingt es dem erfahrenen Porzellanmaler, der die Veränderung seiner Farben im Feuer genau kennt, seinem Bilde eine sehr harmonische und saftige Färbung zu geben, so daß zugleich Arbeiten von erheblichem künstlerischen Werthe auf diese Weise angefertigt werden können. Namentlich kommen sie auf großen Vasen zur Geltung, wo sie in der Regel durch Goldverzierungen umrahmt sind, doch macht man jetzt auch kleinere Tafelbilder auf Porzellan und erreicht hier wohl eine dem Oelbilde ähnliche Farbenwirkung. In Bezug auf die dargestellten Gegenstände liebt man Blumen, Genrebilder, landschaftliche und architektonische Ansichten, Copien berühmter Gemälde u. dergl. Diese Kunst ist kaum seit etwa 150 Jahren in Ausübung, da erst im Anfange des vorigen Jahrhunderts das erste europäische Porzellan zu Meißen angefertigt wurde. Gegenwärtig wird in der Porzellanmalerei zu Berlin, München, Dresden, Sevres und in den größeren Fabriken anderer Orte mehr oder weniger Bemerkenswerthes geleistet. — Will man statt der tiefen, der Oelmalerei ähnlichen Farbenhaltung ein helles, dem Acquarell sich näherndes Colorit auf Porzellan erzielen, so pflegt man mit entsprechenden Farben auf dem unglasirten Stücke (Biscuit) zu malen. Einige Fabriken haben von diesem Verfahren besonders zur Bemalung von Figuren mit Erfolg Gebrauch gemacht. — Wir erwähnen hier die s. g. Lithophanien. Dieselben sind dünne Tafeln von unglasirtem Porzellan, in deren Vorderseite die Zeichnung eines Bildes nach Licht und Schatten so eingedrückt ist, daß die Lichter tiefer, die Schatten flacher liegen. Gegen das Licht gehalten kommt die Zeichnung in der durchscheinenden Tafel zur Wirkung.

Malerei in Smalte.

Wird die Malerei in Metallfarben, die mit Glasfluß verbunden werden, auf Metall, meist auf Tafeln oder Gefäßen von Gold oder Kupfer, ausgeführt, so pflegt man sie *Malerei in Smalte* zu nennen. Smalte ist eben der Glasfluß, in den beim Brennen die Metallfarben eingeschmolzen werden; er wird uneigentlich oft auch Émail genannt, ein Wort, das durch allmälige Umbildung im Mittellateinischen und Italienischen (smalto) aus dem Althochdeutschen smaltjan, smelzan, unserm schmelzen, entstanden ist. Bei der Smaltemalerei haftet die farbige Glasurschicht nur mäßig fest auf dem Metallgrunde, so daß sie nicht selten abspringt. Auch verziert man in der Regel nur kleinere Gegenstände, Reliquienkästen, Meßkannen, Tafelgefäße u. dergl. mit farbigem Schmelz, und so entzieht sich diese Technik zum Theil der eigentlichen Kunstthätigkeit und neigt sich mehr zum Kunsthandwerk hin. Das Alter der Schmelzmalerei reicht wahr-

scheinlich sehr hoch hinauf, doch läßt sich die neuere Uebung derselben rückwärts nur etwa bis zum Jahr 1000 verfolgen; aber schon die Periode des blühenden romanischen Styles ist reich an vorzüglichen Arbeiten dieser Art, die sich zudem häufig durch überraschende Formenreinheit auszeichnen. Wenigstens ist dies Letztere der Fall in Bezug auf die deutschen Arbeiten, deren engere Heimath das Rheinland und ganz besonders die Stadt Köln ist, während diejenigen von Limoges, dem Hauptsitze der außerdeutschen Smaltekunst, nicht selten eine sehr große Rohheit der Zeichnung und des Styles bekunden. Dennoch nehmen die Arbeiten von Limoges, da die Smaltetechnik sich ununterbrochen durch viele Jahrhunderte dort hielt, innerhalb dieses Gebietes als émaux de Limoges eine ganz hervorragende Stelle ein. Nur darf dabei nicht übersehen werden, daß die Schule von Limoges an künstlerischer Erfindung sehr arm ist. Anfangs hielt sie sich in der Form ihrer Stücke, wie in der Zeichnung der Malereien an die byzantinischen, dann bis gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts an deutsche und von da ab an italienische Vorbilder.

Technik.

In der Technik der Malerei in Smalte unterscheidet man drei Hauptarten. Das Kriterium dieser Technik besteht nämlich darin, zu verhindern, daß die mit Glasflüssen verbundenen Farbenstoffe der einzelnen Lokaltöne an ihren Grenzen in einander überfließen, also ein Verfahren zu finden, daß diese Grenzen scharf festgestellt werden. Die Verschiedenheit dieses Verfahrens begründet die Verschiedenheit jener drei Hauptarten. Da die Grenzen der Lokaltöne die Umrißlinien der Zeichnung vorstellen, so kann man sie z. B. durch Auflöthen feinen Golddrahtes bestimmt bezeichnen, und nun innerhalb der einzelnen, so bestimmten Felder die Schmelzfarben auftragen, die dann im Ofen gebrannt werden. Diese Art heißt Zellenschmelz (émail cloissoné). Sie zeigt sich bei sehr alten Smaltearbeiten angewendet, und wird noch heute, z. B. von den Chinesen umfangreich geübt. Wenn man aber innerhalb der Umrißlinien die einzelnen Felder (champs) mit Bunzen oder Stichel aufgräbt und gegen die Umrisse, welche stehen bleiben, hin vertieft, so erscheinen sie nach der Mitte hin erhoben (levés), während die Ränder selbst jene Grenzen bilden. Man nennt dies Verfahren Grubenschmelz (émail champlevé). Bei beiden Arten fehlt der Zeichnung Licht und Schatten. Um hier eine Vervollkommnung eintreten zu lassen, führte man in den Feldern der Grundplatte die Zeichnung durch Schattenstriche mit Stichel oder Pinsel aus, oder man legte auch den Grund der Felder reliefartig, wie die Lithophanien, an, so daß die Smalteschicht lichter und tiefer wirkte. Diese Unterarten des Grubenschmelz-Verfahrens heißen durchsichtige Smalte auf vertiefter Zeichnung (émail translucide de basse taille, sur relief). Von ungleich größerer

Vollkommenheit und künstlerischer Bedeutung ist aber die eigentliche Maler-smalte. Auf dem dünnen Kupfergrunde der Tafel oder des Gefäßes, die bemalt werden sollen, reißt man mit der Radirnadel die Umrisse leicht ein, legt darauf einen durchsichtigen Schmelz, der zunächst gebrannt wird. Hierauf werden die Umrisse in dunkler Smalte gezogen und eingebrannt. Diese Umrißlinien bilden nun hier jene Grenzen und halten die Smalte der Lokaltöne genau innerhalb ihrer Felder. Auf dem Schmelzgrunde kann man mit Bequemlichkeit und in künstlerischer Weise malen, modelliren, abtönen und coloriren, letzteres allerdings nur soweit die Palette der Metallfarben dies gestattet. Die schönsten Werke solcher Art lieferte unter Franz I. von Frankreich Limoges, freilich wie bemerkt, nach italienischen Vorbildern und Zeichnungen. Hervorragende Sammlungen von Arbeiten in Smalte besitzen Paris (Louvre und Cluny) und Braunschweig; einzelne bedeutende Stücke finden sich an vielen Orten, so z. B. der Verduner Altar zu Klosterneuburg, die pala d'oro in der Markuskirche zu Venedig u. s. w.

Metallstich, Niello.

Wir schließen hier die Technik an, Zeichnungen in Metallplatten zu graben, soweit sie nicht in den Bereich der Kupferstecher-Kunst (Abschn. XIV.) gehört. Schon im Alterthume war dieselbe beliebt, indem man Compositionen in Umriß zur Verschönerung verschiedener Gegenstände in diese stach, wie namentlich in die Rückseiten der Metallspiegel (Etruskische Spiegel). Als ein Denkmal von ganz hervorragender Schönheit kann die Ficoronische Cista im Kircher'schen Museum zu Rom genannt werden. Im Mittelalter wurde diese Technik glanzvoll geübt, wie die gestochenen messingenen Grabplatten darthun, und sie wurde endlich in einer eigenthümlich erweiterten Weise angewendet. Dies geschah so, daß mit dem Grabstichel auf einer Silberplatte eine vertiefte Zeichnung eingegraben, diese Vertiefungen aber mit einer „schwärzlichen" Masse (nigellus, Deminutiv von niger), die aus Silber, Kupfer, Blei und Schwefel hergestellt war, ausgeschmolzen wurde. Die Zeichnung erschien also, nachdem das Niello (die Schwarztafel) geschliffen und geputzt worden war, schwarz auf Silbergrund. Als ein Hauptmeister des Niello darf Tommaso oder Maso Finiguerra, ein Florentiner Goldschmied, angesehen, und als beliebte Gegenstände, die in Niello ausgeführt wurden, dürfen die s. g. Paces genannt werden. Dies sind kunstvoll ausgestattete Täfelchen, die während der feierlichen Messen von dem celebrirenden und den assistirenden Priestern beim agnus Dei geküßt wurden. Ein solcher berühmter Pax oder Pace, den Finiguerra im Jahre 1452 für das Baptisterium zu Florenz arbeitete, wird noch heute in den Uffizien daselbst aufbewahrt. Doch auch in Deutschland und anderen Ländern wurde diese Kunst geübt.

Von der Bedeutung des Niello in der Geschichte der Kupferstecherei werden wir weiter unten zu sprechen haben.

Gestickte und gewebte Malereien.

Endlich müssen hier die Stickereien und Webereien erwähnt werden, insofern sie durch Zeichnung und Farbe als malerische Darstellungen erscheinen. Seit den ältesten Zeiten hat man geliebt, Gewänder zur Bekleidung des Körpers, wie Teppiche zur Bekleidung von Fußböden und Wänden kunstvoll auszubilden, und die Geschichte berichtet uns von manchem berühmten Stücke dieser Art. Unter den auf uns gekommenen Werken der Stickerei und Weberei, soweit dieselben eine wirklich künstlerische Bedeutung haben, möchten die ältesten kaum noch aus dem 8ten Jahrhundert stammen. Als ein ganz hervorragendes Stück alten Ursprungs, das in die Zeit Karls des Großen gesetzt wird, kann die s. g. Kaiser-Dalmatica in der Sakristei der Peterskirche zu Rom genannt werden. Die Stickereien derselben, auf Seide in Gold und Silber ausgeführt, stellen heilige Gegenstände dar, und weisen durch ihre Vorzüglichkeit diesem Werke eine höhere Stelle in der byzantinischen Kunst, welcher es zugehört, an. Die späteren Jahrhunderte haben uns dann in gestickten Meßgewändern, Decken u. s. w. viele sehr beachtenswerthe Denkmäler hinterlassen, unter denen die s. g. burgundischen Gewänder in der Ambraser-Sammlung zu Wien wohl sicher obenan zu stellen sind. Dieselben sind flandrische Werke des 15. Jahrhunderts, ganz im echten Kunstgeiste der Eyck'schen Schule, mit voller Empfindung, in bewunderungswürdiger Technik ausgeführt. — Die kunstvolle Teppichweberei des Mittelalters blühte nirgends so als in Flandern; die, lange Zeit hindurch westflandrische Stadt Arras im jetzigen Nordfrankreich zeichnete sich sogar durch ihre Arbeiten in solchem Maße aus, daß in Italien die Kunstwebereien überhaupt den Namen Arrazzi erhielten. Als die berühmtesten solcher Teppiche müssen die s. g. Tapeten Rafael's hier erwähnt werden, Webereien in Wolle und Seide ausgeführt und mit Gold gehöht, welche im Auftrage Leo's X. nach Cartons von Rafael in Brüssel gefertigt wurden. — Die neuere Gemäldeweberei wurde namentlich in Frankreich gepflegt und in einer, unter Ludwig XIV. gegründeten großen Werkstatt betrieben. Diese Werkstatt war in der, vom Staate angekauften Teppich-Fabrik der Brüder Gobelin angelegt worden, woher denn die Bezeichnung dieser späteren Tapeten als Gobelins stammt. —

Die Technik und ihre Bedeutung.

Wir haben hiermit die Uebersicht beendet über die Körper und Stoffe, welche zur Darstellung von Kunstwerken sich eignen, und über die Art und Weise, in welcher die Kunst von denselben Gebrauch macht. Wir hatten von Anfang an den vollen Zusammenklang von Inhalt und Form, von Geistigem und Stofflichem, als dem Wesen des Kunstwerkes unerläßlich,

stets besonders betont und nun versucht, die Körper zu bezeichnen, welche vorzugsweise sich darbieten, eine solche Form anzunehmen, daß in derselben ein Gedanke künstlerisch zur Erscheinung kommen kann. Wir haben im Einzelnen gesehen, daß diese Körper durch ihren Stoff dem Künstler mannigfache Bedingungen vorschreiben, und daß sie von ihm Kenntniß und Beachtung ihrer allgemeinen und besonderen Eigenschaften fordern. Der Grad nun, in welchem ein Künstler durch Talent und Uebung Herrschaft über den Stoff als Stoff erlangt, ist sehr verschiedenartig, und es wird deshalb auch sehr verschiedene Abstufungen und Arten in der Bewältigung und Bearbeitung des Stoffes geben müssen. Die Art und Weise, wie der Künstler hierbei verfährt, und was er endlich in dieser Hinsicht als Gesammtergebniß seiner Thätigkeit leistet, sowie die künstlerische Bewältigung, Bearbeitung und Behandlung des Stoffes überhaupt nennen wir Technik. Die Technik ist ein unerläßlicher Theil der Kunst, wie sich das von selbst versteht und auch aus dem Worte sich ergiebt, das im griechischen τεχνικός heißt und „zur Kunst gehörig" bedeutet. Wir haben ein gutes deutsches Wort hierfür nicht und müssen uns mit den Bezeichnungen „technisch — Technik" u. s. w. begnügen; in neuerer Zeit hat man jedoch das Wort „Mache" öfter angewendet und darunter besonders eine Technik verstanden, die etwas in das Kühne geht.

Die Aneignung der Technik ist für den Künstler die Grundbedingung seiner selbständigen Thätigkeit, und die alten Meister forderten deshalb auch von ihren Schülern eine sehr lange Lehrzeit; Cennino Cennini berichtet, daß er selbst 12 Jahre beim Agnolo Gaddi, und dessen Vater Taddeo Gaddi 24 Jahre bei Giotto als Schüler gewesen sei. Vom künftigen Künstler verlangt er, daß er aus Liebe und edlem Sinne zur Kunst kommen, sich mit Furcht, Gehorsam und Ausdauer schmücken, frühe anfangen, sich unter des Meisters Leitung zum Lernen zu stellen, und je später desto besser von ihm scheiden solle. Zwar kann es ja Talente von großer Anlage geben, denen ein widriges Geschick die vollkommene Erwerbung der Technik unmöglich macht, aber man wird, so sehr man diese individuell auch begreift und so bedeutend sie trotzdem sein können, dennoch jenen Umstand objektiv als einen Mangel anerkennen müssen. Nur durch gute Unterweisung und lange Uebung läßt sich die Herrschaft über die künstlerischen Darstellungsmittel erwerben, und Vasari sagt in diesem Sinne gewiß mit Recht, daß wer die Uebung nicht mache, auch die Kunst nicht lerne. Bei dieser großen Bedeutung des technischen Theiles der Kunst erklärt es sich leicht, daß einerseits Talente vorkommen, die an der Schwierigkeit der Technik gescheitert sind, und andrerseits Künstler, die nicht über das Aeußerliche, die Technik, hinausgekommen sind. Die größte Vollendung der Technik setzt natürlich keineswegs und nothwendig die

größte Vollendung und Schönheit des Kunstwerkes überhaupt voraus; wir erinnern zur nähern Ausführung dieses Verhältnisses an das im 5. Abschnitt (S. 49—52 und 58—59) Gesagte. Im Allgemeinen nennt man einen Künstler, der die Technik in außerordentlicher Vollkommenheit beherrscht, wenn sein hervorbringendes Talent mit dieser nicht gleichen Schritt hält, einen Virtuosen. (Vergl. 10. Abschnitt.) Wie sehr aber selbst bedeutende Künstler mit der Technik zu kämpfen hatten, ehe sie dieselbe beherrschten, lehrt die Kunstgeschichte reichlich, die in unserer Zeit unter Andern an Ernst Rietschel ein lehrreiches Beispiel aufgestellt hat. Dieser reich begabte Künstler sollte, im Anfange seiner Laufbahn, einen Neptun für die Stadt Nordhausen im Auftrage des Einsiedel'schen Hüttenwerkes modelliren, und hatte ein volles Jahr lang die undenklichste Mühe, die Thonmassen nur so zu stützen, daß sie nicht zusammenfielen; aber trotzdem senkten sie sich während dieser Zeit so, daß er, um die Proportion zu halten, vom Podium und den Füßen zusammen beinahe 12 Zoll nach und nach abnehmen mußte, derart, daß zuletzt die Figur ohne Füße mit den Knöcheln auf dem Modellirstuhl stand.

So ist die Aneignung des technischen Theiles seiner Kunst die erste Aufgabe jedes angehenden Künstlers; aber er fasse sich mit Ernst zusammen, damit sein Geist und seine Phantasie nicht im Kampfe mit dem widerstrebenden Stoffe erlahme oder erliege. Ist er vollkommen Herr der Technik, so möge ihn auch das Handwerkliche derselben nicht ermüden, vielmehr möge er Winckelmann's goldenes Wort, das wir bereits einmal (S. 10) anführten, in sich zur lebendigen That werden lassen: „Man muß mit Feuer entwerfen und mit Phlegma ausführen." Auch der Kunstfreund seinerseits wird sich gern eine möglichst genaue Kenntniß der künstlerischen Technik erwerben, da er sonst in der Beurtheilung von Kunstwerken leicht nothwendige Bedingungen übersehen könnte. Namentlich wird bei Bauwerken und bei größeren Bildhauerarbeiten die Frage: „warum dies oder jenes nicht so oder so wäre?" häufig durch Beachtung technischer Umstände ihre Erledigung finden, so daß man durch richtige Erkenntniß der Technik und ihrer Schwierigkeiten auch in das richtige Verständniß des ganzen Kunstwerkes mehr und mehr eindringen muß.

Neunter Abschnitt.

Das Darstellbare nach Wesen und Art.

Die Idee.

Wenn der vorige Abschnitt über den technischen Theil der Kunst Auskunft zu geben versuchte, also die möglichen Antworten auf die Frage: „aus welchem Stoffe und auf welche Art ein Kunstwerk gemacht werden könne?“ bezeichnen wollte, so bleibt uns die, scheinbar wichtigere Frage jetzt zu lösen übrig: „Was ein Kunstwerk enthalten könne? und wie Das beschaffen sein müsse, was der Künstler darstellen kann?“ Unsern allgemeinen Ansichten gemäß müssen wir hierauf erwidern: „Es muß so sein, daß es in der dargestellten Form ganz aufgehen könne, und daß es schön sei.“ Denn wir hatten ja immer besonders darauf hingewiesen, daß im Kunstwerke Inhalt und Form unter dem Scheine der Schönheit zur vollkommenen Harmonie vereinigt sein sollen. Wie wir aber fanden, daß in technischer Beziehung für die Form des Kunstwerkes gewisse Bedingungen, die aus allgemeinen Gesetzen aller Körper und aus den besonderen Eigenschaften des gewählten Stoffes entsprangen, ihre volle Befriedigung forderten, so wird auch nicht jede Idee für den geistigen Theil des Kunstwerkes brauchbar sein können.

Ursprünglichkeit der Idee.

Wir haben oben (besonders S. 21 u. 22), als wir vom Wesen des Kunstwerkes sprachen, angedeutet, daß die erzeugende Kraft für Kunstwerke jeder Gattung in der Phantasie des Menschen liege, und daß die Entstehung schöner Dinge im innersten Gemüthe wurzele. „Diese geistige Zeugungskraft kann keine Lehre oder Anweisung erschaffen. Sie ist das reine Geschenk der Natur, welche sich hier zum zweiten Male schließt, indem sie, ganz sich verwirklichend, ihre Schöpfungskraft in das Geschöpf legt.“ (Schelling.) Es folgt hieraus als erste und oberste Bedingung all' und jeden Werkes der Dichtung, Tonkunst und der bildenden Künste die Ursprünglichkeit der Idee, wie dies auch schon erwähnt wurde.

Die Ideen in den tönenden u. bildenden Künsten.

Wenn nun die Schöpfungen aller Künste aus der Phantasie entspringen, und die bildenden und tönenden nur durch die Weise, wie sie

ihr Werk zur Erscheinung bringeu, verschieden sind (S. 6 u. 7), so ist dies jedoch nicht äußerlich zu verstehen, vielmehr erkennen wir sofort, daß bei dem unbedingt innigen Zusammenhange, den Inhalt und Form haben müssen, nicht eine und dieselbe Idee ganz unverändert in der Weise zweier oder mehrerer Künste dargestellt werden könne, d. h. sie kann nicht auf gleich angemessene und vollkommene Art sich in Tönen, in Worten oder in körperlichem Stoffe ausdrücken lassen. Jede Idee, wie sie ist, verlangt ein ganz bestimmtes Mittel zu ihrer Ausgestaltung. Man kann die „Maria mit dem Kinde" nicht auf der Geige oder eine bloße Empfindung in Stein darstellen.

Unterschiede zwischen Malerei u. Dichtung, in Bezug auf die Idee.

Aber trotzdem findet eine innige Verwandtschaft aller Künste statt, da sie ja aus einem und demselben Quell entspringen, und also werden auch vielfache Beziehungen zwischen den künstlerischen Ideen bestehen. Namentlich sind nahe Verhältnisse zwischen **Dichtung** und **Malerei** wie Bildnerei gegeben, doch auch zwischen der Musik und der Baukunst liebt man es, ähnliche aufzustellen. Aber diese letzteren sind zum großen Theile etwas gesucht und nicht frei von einer gewissen romantischen Ueberschwänglichkeit, so daß wir hier nicht näher darauf einzugehen brauchen; jene dagegen sind so innige, daß man eine Zeit lang der Ansicht war, Dichtung und Malerei hätten denselben Ideenkreis in derselben Weise. Wie irrig dies sei, hat Lessing in seinem Laokoon nachgewiesen: seitdem hat man erkannt, daß der Unterschied beider Künste nothwendig aus denjenigen Theilen ihres Wesens fließe, die grundsätzlich verschieden sind. Diese Verschiedenheiten aber sind vornehmlich die, daß die Dichtung in der Zeit, die Malerei im Raume sich entfaltet, woraus folgt, daß, wenn man Dinge, die im Raume neben einander zu gleicher Zeit sind, in der Dichtung darstellen will, man sie nach einander, das eine früher, das andere später, setzen muß; wenn aber hier schon der Eindruck sehr abgeschwächt oder wenigstens verändert werden muß, so wird es noch bedenklicher, zeitlich einander folgende Dinge zugleich in dem Rahmen Eines Bildes vorzuführen. Die Malerei und mit ihr die Bildnerei kann demnach nur solche Dinge darstellen, die aus dem einen, einzigen, gewählten Augenblicke vollkommen klar und verständlich werden, während die Dichtung Entwickelungen, von Augenblick zu Augenblick, schildern kann. Schlachten, Verhandlungen, Gemüthszustände u. s. w. in ihrem Verlaufe, vom ersten Beginn bis zum Ende, sind Gegenstände der Dichtung, weil sie in der Zeit, sich fortwährend verändernd, sich abspielen; dagegen lassen sich einzelne Momente aus ihnen malerisch fest halten und so darstellen, als ob sie sich nicht veränderten. Und hierin liegt der Vorzug der Malerei, daß sie diesen Moment in allen seinen Theilen und Beziehungen mit einem Male vor das Auge bringt, und ihn so vollkommen klar und deutlich hinstellt. Alexanders Kriegszüge erfordern den Dichter, sein Zusammentreffen in der Schlacht

mit Darius den Maler. Wo deshalb die Malerei ein Gedicht illustrirend auftritt, wählt sie aus dem ganzen Verlaufe desselben einzelne Augenblicke und zwar solche, die eine Scene bieten, welche gleichzeitige Dinge schildert, so daß die Illustration den Eindruck des Gedichtes wirklich verstärkt. Führt das Gedicht z. B. eine Versammlung vor, so muß erst der Ort und dann jeder Theilnehmer derselben beschrieben werden, und ehe der Leser erfährt, wer zugegen ist und zu welchem Zwecke, hat er wohl schon Einzelheiten wieder vergessen; die Malerei aber stellt die Versammlung, wie sie leibhaftig ist, dem Scheine nach in einem bestimmten Augenblicke, und womöglich dem bedeutendsten, dar, und führt den Beschauer unmittelbar in dieselbe ein. Was aber nun da vorgeht, kann die Malerei wieder nicht geben, wenn sie die Handlung nicht in einen einzigen Augenblick vollständig zusammenfassen kann; den Verlauf als solchen kann nur die Dichtung darstellen. Ein Beispiel aus Lessing's Laokoon (XIII.) möge dies bekräftigen; es heißt dort: „die rathpflegenden trinkenden Götter. Ein goldener offener Palast, willkührliche Gruppen der schönsten und verehrungswürdigsten Gestalten, den Pokal in der Hand, von Hebe, der ewigen Jugend, bedient. Welche Architektur, welche Massen von Licht und Schatten, welche Contraste, welche Mannigfaltigkeit des Ausdrucks! Wo fange ich an, wo höre ich auf, mein Auge zu weiden? Wenn mich der Maler so bezaubert, wie vielmehr wird es der Dichter thun! Ich schlage ihn auf und ich finde mich — betrogen. Ich finde vier gute plane Zeilen, die zur Unterschrift eines Gemäldes dienen können, in welchem der Stoff zu einem Gemälde liegt, aber die selbst keine Gemälde sind.

> Aber die Götter um Zeus rathschlageten all' in Versammlung,
> Sitzend auf goldener Flur; sie durchging die treffliche Hebe,
> Nektar umher einschenkend, und jen' aus goldenen Bechern
> Tranken sich zu einander und schaueten nieder auf Troja. (Ilias IV. 1—4.)

Das würde ein Apollonius, oder ein noch mittelmäßigerer Dichter nicht schlechter gesagt haben; und Homer bleibt hier ebensoweit unter dem Maler als der Maler dort unter ihm blieb." Mit dem „dort" bezieht sich Lessing auf die „Schilderung der Pest" (Ilias I. 44—53) zurück. Wir können aber hier unmittelbar an jene Verse anschließen, wo es nun weiter heißt:

> Schnell versuchte Kronion das Herz der Here zu kränken
> Durch aufregende Wort' und redete solche Vergleichung u. s. w.

um zu sehen, daß die Kunst des Malers zur Darstellung dieser Vorgänge schon nicht entfernt mehr hinreicht Viele lehrreiche und anziehende Beispiele ließen sich noch anführen, von manchem Mißgriffe, den mancher Künstler gemacht, ließe sich sprechen. Und sehr selten hat dann solcher Künstler

diesen Mißgriff so eingesehen, wie es Carstens that, als er nach des Sophokles Oedipus die Entdeckung der frevelhaften Ehe dieses Helden mit dessen leiblicher Mutter Jokaste componirt hatte.*)

Das Thatsächliche der Idee und die Auffassung.

Kehren wir nun wieder ganz zu den bildenden Künsten zurück. Vor Allem erscheint die Ursprünglichkeit als erste Bedingung einer künstlerischen Idee (vergl. S. 9 u. 22). Aus dem Innern unmittelbar entsprossen, trägt diese den Stempel unbewußter Eingebung, aber darum ist sie nicht ihrem ganzen Umfange nach rein persönliches Eigenthum des erfindenden Künstlers, denn sie wird und muß gewissen allgemeinen Bedingungen unterliegen, und dies um so mehr, als die bildenden Künste ihre sinnlich wahrnehmbaren Werke nur nach sinnlich wahrgenommenen Dingen bilden können. Von außen her kommt dem Künstler doch ein gewisser Theil seiner Idee, und zwar ist dies das rein Thatsächliche derselben, welches er sich aus unbewußtem Triebe oder mit Absicht giebt. Dies rein Thatsächliche ist aber noch bei Weitem nicht eine künstlerische Idee, vielmehr kommt es eben auf die Art und Weise an, wie es der Künstler auffaßt. Ueber die künstlerische Auffassung ist nun schon (S. 86 u. fge.) ausführlicher gesprochen, und es genügt daher, hier daran zu erinnern, daß das Thatsächliche und die Auffassung zusammen erst die Idee bilden, während zugleich die Auffassung und das Technische die Form bestimmen. Die Auffassung, zwischen Geistigem und Stofflichem getrennt und doch in ihrem Ursprunge und Wesen eines und untrennbar, schafft die Harmonie zwischen Inhalt und Form im Kunstwerke und macht dies so zu einem einigen, unzertrennlichen Ganzen.

Grundeigenschaften der Idee.

Hieraus folgt, daß die Ursprünglichkeit der Idee nichts anderes ist, als die unmittelbare, volle Ausgestaltung des rein Thatsächlichen in der schöpferischen Phantasie.

Ferner ist klar und ergiebt sich hieraus, daß die Idee poetisch sein muß, denn so bald sie ursprünglich aus der Phantasie fließt, nennen wir sie eben, im Gegensatze zu dem allmäligen Aufbauen mit dem Verstande, poetisch.

Endlich aber muß sie einheitlich sein, d. h. einen geistigen Mittelpunkt haben, und auch dies folgt unmittelbar daraus, daß sie ursprünglich sein soll.

Diese drei wesentlichen Eigenschaften, ursprünglich, poetisch und einheitlich, die aus einem Grunde entstammen, muß jede künstlerische Idee haben. Wenn aber im Kunstwerke schon Inhalt und Form so eng verwachsen sind, daß jener gar nicht ohne diese zu fassen oder wiederzugeben

*) Siehe des Verfassers Ausgabe der Fernow'schen Lebensbeschreibung von Carstens, S. 153; und dessen Kupferatlas nach Carstens Werken, Bd. I. Taf. 41.

ist, so sind jene Eigenschaften der Idee noch mehr versteckt und geheimnißvoll mit den Formen verbunden, derart daß man dieselben wohl unmittelbar empfinden, aber nicht sogleich auch theoretisch erkennen kann. Ueberhaupt kann nie genug auf die untrennbare, einheitliche Ganzheit des Kunstwerkes hingewiesen werden: es wäre ein verkehrtes Beginnen, versuchen zu wollen, die Idee ohne Anschauung des Werkes zu fassen.

Trennung d. Ideen nach den drei Künsten.

Wir hatten bereits gesagt und Beispiele dafür beigebracht, daß die Auffassung des thatsächlich Gegebenen eine sehr verschiedene sein könne (S. 92), und wir müssen nun untersuchen, welcher Art dies rein Thatsächliche einer künstlerischen Idee sein kann. Eine Trennung der verschiedenen Künste wird hier wiederum von vornherein nothwendig sein, da ja das Wesen einer jeden derselben ihr andere Kreise zuweist, welche durch die Technik noch fester abgegrenzt werden.

A. Baukunst.

Scheidung der Bauwerke nach ihrem Zwecke.

Die Werke der Baukunst dienen praktischen Zwecken, welche jedoch, wie wir sahen, aus ethischen Bedürfnissen angeregt und mit ethischen Elementen gemischt sein können. Eben diese Zwecke geben das Thatsächliche der künstlerischen Idee hier ab; diese Idee wird aber erst künstlerisch durch die Auffassung, denn die praktischen Zwecke an sich ermangeln der Eigenschaften einer künstlerischen Idee. Bei Berücksichtigung dieser schon früher (S. 28 u. 29) ausführlicher erörterten Verhältnisse und des dabei hervorgehobenen, engen Zusammenhanges der Religion und Kunst, wie in Anbetracht der Erfahrung, daß die ältesten, zahlreichsten und bedeutendsten Werke der Architektur, wie die Kunstgeschichte darthut, dem religiösen Gebiete angehören, müssen wir die baulichen Denkmäler in die beiden großen Gruppen der religiösen und der profanen Bauten zunächst abtheilen. Bis zum Beginn der neueren Zeit waren stets beide Gruppen mehr oder weniger streng getrennt, und wir finden in beiden sogar gleichzeitig zuweilen ganz verschiedene künstlerische Formen. Das heilige Haus, der Tempel oder die Kirche, wurde überall als das vornehmste und ausgezeichnetste Werk betrachtet, das aus seiner Umgebung sogleich in bedeutungsvollster Weise sich herausheben sollte; als Haus der Gottheit sollte es das erste sein unter allen Häusern einer Stadt, sollte es würdiger und dauerhafter sein, als die Wohnungen der sterblichen Geschlechter. Alles, was die Kunst eines Volkes leisten konnte, trug sie auf diese religiösen Werke zusammen, und so zeigen dieselben sowohl die höchste Vollendung der jeweiligen Kunstweise, wie auch die größten Eigenthümlichkeiten und Verschiedenheiten, wenn man sie unter einander vergleicht. In der Geschichte der Baukunst tritt die Profanarchitektur sehr zurück, theils allerdings, weil eben

die Werke der letzteren leichter gebaut waren und darum weniger erhalten sind, theils aber auch, weil das Charakteristische vornehmlich sich an religiösen Bauten vorfindet. Die Baustyle haben sich an den letzteren entwickelt, und die erhaltenen, großen Denkmäler der Architektur sind ihrem weit überwiegenden Theile nach einst zu religiösen Zwecken errichtet worden. Betrachten wir nun beide Gruppen einzeln.

Die religiösen Bauten:

1) Die religiösen Bauten. Die heiligen Bauwerke, in ihrem innigen Zusammenhange mit der Religion, werden stets von dem eigenthümlichen Geiste dieser letzteren ihren besonderen Charakter empfangen; namentlich muß ihre Anlage, Anordnung, Theilung und Einrichtung überhaupt wesentlich aus den Anschauungen hervorgehen, die die jedesmalige Religion von der Gottheit hegt.

Die Tempel im Alterthum.

Denkt sie sich, daß der Gott leibhaftig in seinem Hause wohne, so wird sie in strenger Feierlichkeit Vorhallen, Tempelräume und endlich im geheimen Innersten ein Allerheiligstes anordnen, so daß etwa eine Raumentwickelung entsteht, wie wir sie in den ägyptischen Tempeln wahrnehmen. Bei den Griechen war dies anders. Ihnen war die Gottheit unsichtbar; das geweihte Bild, in welchem sie den Gott nicht selbst und wirklich sahen, hatte für sie nur eine Bedeutung, die mit derjenigen der heiligen Bilder in der katholischen Kirche nahe verwandt ist. Vor dem Bilde der Gottheit wurde dieser selbst das Opfer dargebracht, und je nach dem Ceremoniell und der Bedeutung dieses Opfers waren auch die Tempel, in oder vor welchen die Handlung geschah, kultlich und architektonisch verschieden. Immer aber war der Bezug zur Oeffentlichkeit, zum Volke angedeutet, und deshalb öffnen sich die Tempel ringsum oder doch an den Eingangsseiten in offenen einladenden Säulenhallen. Das hellenische Tempelhaus war, den Bedingungen und der Natur seines Zweckes gemäß, ein Außenbau. Mit dem richtigen Verständniß desselben durch die Wissenschaft wurden zugleich wichtige Aufschlüsse über das religiöse und politische Leben des Volkes erzielt. Der griechischen Welt war der Tempel Mittelpunkt ihres Daseins, und so begreift man, daß die zahlreichsten und edelsten griechischen Baudenkmäler eben Tempel sind. Ja diejenigen, welche nächstdem als die bedeutendsten Denkmäler erscheinen, die Theater, gehören zum Theil in das religiöse Gebiet, da in ihrer Mitte ein Altar stand, der bestimmte Zwecke des Kultus hatte.

Bei den Römern, welche in Bezug auf Religion und Kunst so viel von den Griechen entlehnten, war das Verhältniß der Tempel auch ein ähnliches, doch begünstigten sie schon bei der zunehmenden Verflachung des religiösen Gefühles und dem gleichzeitigen Wachsthum der Weltherrschaft mehr Bauwerke für weltliche Zwecke, in Uebereinstimmung mit der wesentlich politischen Bedeutung ihres Reiches.

Die christlichen Kirchen.

Das christliche Mittelalter vertiefte die religiöse Idee zu voller Innerlichkeit, und so schloß auch das Kirchengebäude sich innerlich ab. Es entfaltete, vornehmlich in den früheren Jahrhunderten reinerer Lehre, seinen künstlerischen Reichthum ganz im Innern und legte auf die Außenseite wenig Werth. Es ward so ein Innenbau.*) Als ein Haus Gottes, als besonders geweiht und durch übernatürliche Einflüsse geheiligt, wurde es stets als etwas vom gewöhnlichen Leben streng Gesondertes betrachtet, und deshalb wich es auch in seinen Formen auf das Entschiedenste vom Profanbau ab. Die Reformation schnitt für einen großen Theil der europäischen Kulturvölker diese Vorstellung ab; das protestantische Kirchengebäude ward der Hauptsache nach Versammlungsort der Gemeinde, obwohl man im richtigen Verständniß des Wesens der religiösen Erhebung sich bemüht, dasselbe auch künstlerisch in geeigneter Weise durchzubilden. Das katholische Kirchengebäude ist dagegen bis heute geblieben, was es im Mittelalter war, ein durch übernatürliche Machtvollkommenheit der Priester geweihtes Haus Gottes und der Heiligen.

Die künstlerischen Typen jeder Zeit.

Aus den wechselnden und in ihrer kulturgeschichtlichen Bedeutung sehr verschiedenen Religionsanschauungen erwuchsen sehr verschieden geartete religiöse Bauwerke, durch die sich, innerhalb jeder einzelnen Entwickelungsperiode, bestimmte Typen des Planes, des Aufbaues und der künstlerischen Formenwelt bildeten, die wir Baustyle nennen, und welche mit dem Geist und Styl der beiden andern Künste in enger Zusammengehörigkeit stehen. Wenn der Baukünstler sich nun so beim Bau eines religiösen Gebäudes zwar an gewisse Typen gebunden sah, so blieb ihm doch die künstlerische Freiheit, dieselben auf dem gegebenen Raume in eigenthümlicher Weise zu entfalten, und dabei seinem Schönheitssinn eigene Bethätigung zu gewähren. Ja, selbst auf die Maße und deren Verhältnisse zu einander konnte er zum Theil nach seinem Befinden einwirken, und sich dabei sogar manche Willkürlichkeiten erlauben, wenn nur gewisse Grundbedingungen inne gehalten wurden. So wurde es möglich, daß aus denselben Typen Werke sehr verschiedenen Schönheitsgrades hervorgehen konnten, und daß trotz des Schemas dieser Typen der Baumeister eine selbständige und volle künstlerische Thätigkeit entfalten durfte.

Die Profanbauten:

2) Die Profanbauten. Auf diesem Gebiete ist dem Architekten ein größerer Spielraum gestattet; er bewegt sich hier vielfach freier, wogegen er allerdings, dem bisherigen kunstgeschichtlichen Verlaufe mit

*) Ueber den Charakter des griechischen Tempels als eines Außenbaues und der mittelalterlichen Kirche als eines Innenbaues, vergl. in des Verfassers „Deutschen Kunststudien“ S. 58 u. ff. die Abhandlung, „der Kaiser-Dom zu Speyer mit Rücksicht auf einige kunstgeschichtliche Beziehungen desselben u. s. w.“ —

Ausschluß der neueren Zeit gemäß, auch auf die höchste Bedeutsamkeit seines Werkes verzichten mußte, denn diese besitzt eben der religiöse Bau. Wie er aber ein Bauwerk dem gegebenen Zwecke nach auffassen will, wie er die Theile zum Ganzen und zu einander ordnen will, ist hier ungleich mehr als dort seinem eignen Erfinden überlassen.

Im Alterthum.

Aus dem Alterthume besitzen wir an erhaltenen profanen Denkmälern einige Königspaläste barbarischer Völker, und dann im Bereiche der griechischen Welt vorzugsweise die Theater, die jedoch in nahem Bezuge zum religiösen Kultus stehen; nächstdem aber sind auch Stadien, Ehrenmäler, Thore und ähnliche Bauten, welche auf die Oeffentlichkeit sich beziehen, vorhanden. Bei den Römern traten dann, besonders unter den Kaisern, die Amphitheater, die Kaiserpaläste, sowie große Nutz- und Kriegsbauten hinzu; und auch die Privatarchitektur entwickelte sich besonders in Rom selbst, wo große mehrstöckige Wohn- und Miethshäuser hergestellt wurden, in beachtenswerther Weise. In Bezug auf das nicht großstädtische griechisch-römische Wohnhaus haben die Ausgrabungen von Herkulaneum und Pompeji in jeder Hinsicht Licht verbreitet.

Im Mittelalter.

Im Mittelalter hören alle Profanbauten, die ein Volk als solches voraussetzen, wie Theater, Amphitheater, Stadien u. s. w. auf, und man erkennt in dem Umstande, daß es, außer den Kirchen und den Bauwerken, die mit der Religion in Verbindung stehen, wie Klöster, geistliche Paläste und dergleichen mehr, nur Herrenburgen mit den ihnen zugehörenden Häusern der Hörigen und in den Städten Bürgerhäuser gab, ein wichtiges Spiegelbild der Zustände jener Zeit. Die kaiserlichen und fürstlichen Paläste waren die hervorragendsten Bauten, in denen wirklich künstlerisches Leben sich entfaltete, während die kleineren Burgen und die Bürgerhäuser das Hauptgewicht auf Vertheidigung und Gewerbebetrieb legen mußten. Erst gegen Ende des Mittelalters dringt auch hier die Kunst veredelnd ein, und mit der Hebung städtischer Unabhängigkeit und Freiheit entstehen nach und nach monumentale Rathhäuser, Kornhallen, Krankenhäuser und andere Gebäude, die aus den Anforderungen eines sich entwickelnden öffentlichen Lebens hervorgegangen waren.

In der ital. Kunstperiode.

Diese Richtung setzte sich dann während der Periode der Renaissance in immer gesteigerter Entwickelung und reicherer Entfaltung fort, und regte, außer der Pflege der eben genannten Gebäude-Gattungen, ganz vorzugsweise jene Reihe künstlerisch vollendeter Paläste an, die wir noch jetzt besonders in Florenz, Venedig, Rom und Genua bewundern. Dabei gelangte auch das Landhaus zu künstlerischer Durchbildung, und das städtische Bürgerhaus läßt ebenfalls ein Streben nach behaglicherer Einrichtung und nach Veredlung der äußeren Erscheinung erkennen. Doch

sind diese Bestrebungen in den verschiedenen Ländern zu derselben Zeit noch sehr verschieden, und erst allmälig findet annäherungsweise ein Ausgleich statt.

In neuester Zeit.

In noch bei Weitem größerem Umfange nahm die neueste Zeit Rücksicht auf das öffentliche Leben und die allgemeinen Bedürfnisse des Volkes, namentlich auch in geistiger Hinsicht. Denn bei dem Umstande, daß besonders seit dem vorigen Jahrhunderte, dem der Aufklärung, die Religion von ihrem, alle Kulturgebiete beherrschenden Standpunkte so erheblich zurückgetreten war, und ferner bei der Thatsache, daß uns aus früherer Zeit zahlreiche Kirchengebäude überkommen waren, war es natürlich, daß der Kirchenbau in neuerer Zeit nicht in erster Linie gepflegt, daß an ihm nicht die künstlerischen Formen und Style sich weiter entwickeln konnten. Es geht vielmehr aus diesen Verhältnissen hervor, daß die höchsten architektonischen Werke unsrer Zeit eben nicht einem bestimmten Dogmenkreise erbaut sein können, daß sie vielmehr ihren Sinn und ihre Erklärung nur im Volke und dessen, allerdings etwas gährenden Bedürfnissen finden. Nicht aber wie die Römer machen wir es, welche die gemeine und sinnliche Seite im Volke pflegten, sondern wir suchen auf den griechischen Geist zurückzugehen, und wollen durch gemeinnützige Werke dem Volke Bildung und bildende Erheiterung gewähren. Die eigentlichen monumentalen Werke unsrer Zeit sind die Museen, Theater, Bibliotheken, Schulen und Gebäude des öffentlichen Verkehrs, wie Bahnhöfe, Verwaltungs- und Gerichtshäuser, Börsen, Rathhäuser u. dergl. mehr. In ihnen spricht sich die Baukunst unsrer Zeit aus, keineswegs aber in Kirchen, die zudem, wo sich ein Bedürfniß für Neubauten herausstellte, in protestantischen Ländern meist klein und oft wenig bedeutend ausfielen, in katholischen aber sich meist an die, mehr oder weniger strenge, Nachahmung älterer Vorbilder hielten. Dazu kommt, daß den Gebäuden des katholischen Kultus ein neuer Zweck, dessen Ausgestaltung die Aufgabe hätte sein können, nicht gegeben werden konnte, denn dieser Zweck war ja im Wesentlichen der nämliche wie vor 500 und vor 1000 Jahren, daß aber in den protestantischen Kirchengebäuden die Ausgestaltung des Zweckes, insofern dieser praktisch und ethisch zu fassen ist, in eigenthümlicher und vollkommen befriedigender Weise bisher nicht hat gelingen wollen.

Der Baukünstler und seine Aufgabe.

Bei der festzuhaltenden Voraussetzung der Monumentalität hat der Baukünstler unsrer Tage eine sehr große Freiheit für die Erfindung und die künstlerische Durchbildung seines Werkes. In Bezug auf die verschiedenartigen Zwecke, die im Falle jeder einzelnen Ausführung fast immer mehr oder weniger verändert auftreten, ist aber für ihn die oberste Pflicht, sich mit den Zwecken gehörig vertraut zu machen, mit dem Volke zu leben,

damit er dem Bedürfniß desselben voll genügen könne. Ist ihm dann seine Aufgabe, dem bestimmten Zwecke nach, allseitig klar, so ist es Sache seiner künstlerischen Begabung, in welcher Weise er den Zweck auffaßt: und darin besteht seine Kunst, daß er in seinem Werke den Zweck desselben klar ausspricht, und zugleich jede Möglichkeit eines Eindruckes von Zwang und Nöthigung zum Gefühle voller gesetzmäßiger Freiheit auflöst. Es ist falsch, wenn man die Mängel eines monumentalen Bauwerkes aus Bedingungen herleitet und mit diesen entschuldigt, die dem Künstler vorgeschrieben seien; denn die Mängel beweisen nur, daß der Künstler nicht im Stande war, jene Bedingungen zu verarbeiten und künstlerisch zu verwerthen, daß er also seine Aufgabe nur ungenügend erfüllt hat. Das lehrreichste Beispiel voller künstlerischer Beherrschung und Durchbildung bietet wohl das Schauspielhaus zu Berlin, bei dessen Bau Schinkel sich zum Theil unwürdigen und kleinlichen Bedingungen fügen mußte, die er aber alle überwunden und zu vollendeter Harmonie durchgearbeitet hat. Nur mittlere und kleine Geister entschuldigen ihre Leistungen durch den Hinweis auf fremde Bedingungen und Zumuthungen, die ihnen gestellt wurden, der wahrhaft bedeutende Künstler überwindet sie siegreich; sind sie aber zu thöricht und widersinnig, so kehrt er besser der ganzen Arbeit den Rücken, und erniedrigt sich und die Kunst nicht, indem er sich Albernheiten fügt.

Decorative Werke.

Die nämliche Erfüllung und vollkommene Ausgestaltung des Zweckbegriffes, wie sie als das innere Wesen des Bauwerkes angesehen werden muß, wird auch bei allen Arbeiten architektonisch-decorativer Art zu fordern sein. Es ist hierunter nicht die künstlerische Ausbildung des Bauwerkes durch Ornamente und anderweitigen Schmuck zu verstehen, sondern vielmehr jener Kreis selbständiger Werke, welche sich entweder an ein Bauwerk irgendwie lehnen, oder in ihrer Anordnung und Formengebung wenigstens architektonischen und ornamentalen Vorbildern und Gesetzen folgen, also: Altäre, Kanzeln, Grabmäler, Kandelaber, Chorgestühl, Ehrendenkmäler soweit sie nicht Werke der Bildhauerei sind, Taufbecken, Weihkessel, Gitter, Brüstungen und so viele andere Gegenstände mehr.

B. Die Bildhauerei.

Die Idee in Bezug auf das Wesen der Bildhauerei.

Aus dem Wesen dieser Kunst ergeben sich gewisse eigenthümliche Bedingungen für die Wahl des Stoffes ihrer Werke. Die Gestalt, in ihrem Bau zur Schönheit vollendet, darzustellen, war und ist ihre Aufgabe, aber darum darf sie nicht leere, nur in Hinsicht ihres Baues vollkommene, Gestalten bilden, sondern sie muß ihnen einen bestimmten geistigen Gehalt geben, weil dieselben sonst, bei Vollendung der äußern

Form an sich, ganz ohne Idee sein würden. Auch hatten wir ja gesehen, daß die Aufgabe der Bildhauerei nicht war, bloß die äußere Gestalt zu machen, sondern in voller Gestalt ein Individuum, gleichviel ob ein wirkliches oder nur gedachtes, seinem innersten Gehalt und Wesen nach zu bilden. Dieses kann offenbar geschehen, indem man das Individuum entweder als solches in einem bestimmten Augenblicke auffaßt, oder, indem man vom Zufälligen absieht, dasselbe wie in seinem geläuterten Urbilde nimmt.

Die Individualisirung.

In beiden Fällen kommt es darauf an, daß der Bildhauer das Richtige trifft, und daß er findet, wodurch in vollkommener Weise für den Beschauer seines Werkes der Eindruck eines, in sich geschlossenen Individuums entsteht. Welche Mittel stehen ihm hier nun zu Gebote? Den Organismus des Körpers hat er kennen gelernt, das Geistige des von ihm darzustellenden Individuums muß er verstehen: wie muß er also verfahren, um auf dem Grunde dieser allgemeinen Bedingungen etwas Besonderes aufzurichten? Er muß sich über zwei besondere Bedingungen der Bildhauerei völlig klar werden, nämlich über Haltung und Ausdruck. Beide pflegte man früher auch wohl unter dem gemeinsamen Namen Ausdruck zusammenzufassen, wie das besonders noch Winckelmann that, der aber diesen Ausdruck im weiteren Sinne doch in Action und Ausdruck im engeren Sinne wieder theilte. „Die Schönheit würde ohne Ausdruck unbedeutend heißen können, und dieser ohne Schönheit unangenehm, aber durch die Wirkung der einen in den andern und durch die Vermählung zweier entgegengesetzter Eigenschaften erwächset das rührende, das beredte und das überzeugende Schöne." In diesen Worten Winckelmann's ist das Verhältniß deutlich ausgesprochen; er betrachtet die reine Schönheit der Form als etwas Allgemeines, zu welcher erst der Ausdruck eines besonderen Individuums nach Haltung, Handlung, Stimmung, Charakter und gewissen Besonderheiten treten muß, damit jene Formen Leben und Geist erhalten. Dasjenige aber am Menschen, wodurch er auf uns den Eindruck des Individuellen macht, ist eben seine eigenthümliche Haltung, ist der Ausdruck seines Wesens; diese jedoch müssen in der Bildhauerkunst wiederum zu allgemeiner Schönheit der Form entwickelt werden, und nicht mit ihren zufälligen Mängeln und Gebrechen auftreten wollen.

Haltung.

Die Haltung bezieht sich auf den ganzen Körper hinsichtlich der Stellung desselben und der Lage der einzelnen Glieder zu einander. Soll eine bestimmte Handlung ausgedrückt werden, so muß diese in der Haltung sich zeigen; ein Kämpfer muß eine andere Haltung haben wie ein Lyraspieler. Dasselbe gilt vom Zustande eines bestimmten Leidens; ein sterbender Fechter hat eine andre Haltung als ein Christus am Kreuze. Ist

aber keine bestimmte Handlung oder kein bestimmtes Leiden gegeben, so muß die Gestalt eine Haltung annehmen, die dem Wesen des Dargestellten angemessen ist, die dessen Eigenthümlichkeit am nächsten steht; ein Philosoph muß eine andere Haltung haben, als ein König, eine Madonna eine andere als eine Athene. Wir unterscheiden hiernach eine handelnde, eine leidende und eine ruhende Haltung der Gestalt in plastischen Werken. Wir können aber diesen Unterschied auch so auffassen, daß die Haltung einer plastischen Figur völlig sprechend sei in Bezug auf das dargestellte Individuum, dessen Gesammtcharakter nach, und daß, falls dasselbe sich in Ausübung einer bestimmten Handlung oder im Zustande eines bestimmten Leidens befindet, auch die hiernach der Figur zu gebende Haltung rücksichtlich der Handlung oder des Leidens ebenso sprechend sei, wie sie es hinsichtlich der Individualität überhaupt sein und bleiben muß.

Ausdruck.

Zu der Haltung der Figur gesellt sich erfüllend der **Ausdruck**, um die völlige Ausgestaltung des Individuums in der beabsichtigten Weise zu erreichen. Der Ausdruck liegt vornehmlich im Gesichte, soweit man durch die bloße Form, ohne Farbe und Licht, das Seelische und Geistige im Menschen wiedergeben kann, doch auch im Körper, insofern als dessen eigenthümliche Bildung, z. B. ob weich oder kräftig, und dessen jeweiliger Zustand, z. B. ob unthätig oder mit gespannten Muskeln, dem ganzen Werke überhaupt einen verschiedenen Ausdruck geben muß.

Haltung und Ausdruck sind nur Theile derselben Sache, denn das Knochengerüst, durch dessen Lage und Stellung jene bestimmt wird, wird doch erst Gestalt durch die bekleidenden Muskeln, Organe und äußeren Theile des Körpers, und diese letzteren bestimmen auch den Ausdruck. Der Ausdruck des Leidens beim Laokoon beschränkt sich nicht bloß auf das Gesicht, wo er allerdings ganz vorzugsweise seinen Sitz hat, sondern er spricht sich auch am Körper selbst in der krampfhaften Spannung der Muskeln aus. Der Ausdruck des Körpers eines Herkules ist ganz charakteristisch anders geartet, als der eines Dionysos. Und wir glauben gerade hierdurch deutlich zu bezeichnen, in welchem Umfange es zu verstehen sei, wenn von der vollen Ausgestaltung des Individuums, seinem ganzen Wesen nach, durch die Bildhauerkunst gesprochen wird. (Vergl. auch S. 32.)

Attribute.

Zu der Individualisirung gehört nun aber ferner noch auch Dasjenige, was, zwar von Außen her gekommen, doch als etwas dem betreffenden Individuum nothwendig Zugehörendes erscheint, nämlich Gewandung und **Attribute**. Von der Gewandung werden wir sogleich näher sprechen müssen. Was aber die Attribute betrifft, so ist eine ganze Reihe derselben ausschließlich bezeichnend für bestimmte Individualitäten; die Göttertypen der klassischen Mythologie gerade haben fast alle solche

ihnen eigene, sie bestimmt bezeichnende Attribute. Dieselben sind aus dem Wesen der einzelnen Gottheiten entnommen, und stehen deshalb in einem inneren Zusammenhange mit denselben. Aehnlich sucht man geschichtliche Persönlichkeiten durch Attribute noch deutlicher zu charakterisiren. Man giebt einem Fürsten sein Scepter, einem Feldherrn Schwert und Stab, einem Schriftsteller Stift und Rolle, einem Künstler die Zeichen seiner Kunst. Attribute und Gewandung können immer nur als ergänzende Vollendung der Individualisirung erachtet werden, welche letztere ihre feste und bestimmende Grundlage lediglich in der Haltung und dem Ausdruck der Figur finden kann.

Das schöne Maß.

Ueber Haltung und Ausdruck steht aber in der Bildnerei das Maß, durch welches jene in den Grenzen der Schönheit und des Wesens dieser Kunst gehalten werden. Jede Uebertreibung wäre unschön und unplastisch, und niemals könnte die größte Formengewandtheit, die größte Kühnheit oder die größte Naturwahrheit den Mangel an Maß ersetzen. Das schöne Maß gleicht einem Demantreifen, der die Werke der Bildnerei unsichtbar und sicher umfaßt. Aus dem Wesen dieser Kunst fließend, ist es mit dem Begriffe der Gestalt eng verwachsen, deren wahres Leben und wahre Individualität wir nur erkennen, wenn sie nicht aus sich selbst herausschreitet. Eine gewisse Ruhe und Würde wird also vom Maße unzertrennlich sein, so daß die Bewegung in plastischen Werken gewisse, nothwendige Grenzen haben muß; sonst würde Unruhe entstehen, und wir würden statt des Bedeutsamen der Erscheinung wohl gar das Zufällige wahrnehmen. Dies schöne Maß zieht der Bildhauerei eine strenge Scheidelinie gegen die Malerei und deren Grundsätze, welche ungleich größeren Spielraum für Darstellung äußerer und innerer Bewegung bieten. Kommen dennoch plastische Werke vor, die, über das plastische Maß in Haltung und Ausdruck hinaus, in allzu lebhafter Bewegung und leidenschaftlichem Affect gehalten sind, so nennen wir diese malerisch aufgefaßt, und erkennen in ihnen eine Abweichung vom Gesetz. Hierzu kann zwar der Genius berechtigen, und deshalb werden auch die plastischen Werke des Michelangelo, trotzdem sie den Boden der Gesetze ihrer eigenen Kunst überschritten haben, als eben durch den Genius berechtigt, groß und bewunderungswürdig bleiben. Arbeiten solcher ungebundneren Richtung aber von einem Bernini, Goujon u. s. w. herab bis auf einzelne Erscheinungen unsrer Tage werden, trotz des ihnen nie fehlenden Zurufs der Menge, doch immer als mehr oder minder starke Verirrungen beurtheilt werden müssen. Nur die antike Kunst hat dies Maß wahrhaft verstanden und geübt, denn die Plastik des Mittelalters vernachlässigte über den charakteristischen Ausdruck oft die Form allzu sehr, und die ita-

lienische Bildnerei ging in ihrem malerischen Wesen oft über das schöne Maß hinaus. Deshalb bleibt die Antike das allgemein gültige Vorbild für alle Zeiten. Diese große Bedeutung derselben bezeugen die Schöpfungen der Bildnerkunst seit den Tagen, wo das Verständniß für die klassische Antike wieder von Neuem erwachte und nun der strengeren und höheren Schönheit griechischer Werke nachstrebte. Die Arbeiten Thorwaldsen's und seiner Nachfolger sind durchweht von dem stillen Geiste dieses schönen Maßes.

Grenzen der Haltung durch das Maß.

Es kann hier nicht die Absicht sein, ausführlich darzuthun, welche Grenzen die Bedingung des Maßes für die Haltung und den Ausdruck im Einzelnen praktisch zieht, denn dies würde weit über unsre Zwecke hinausgehen. Auch möchte es allzu mühsam und dabei wenig nützlich sein, alle Möglichkeiten in dieser Hinsicht aufzusuchen und zu beurtheilen; wie weit der Bildhauer glaubt, die Bewegung in der Haltung und die Lebendigkeit im Ausdruck steigern zu können, muß ihm künstlerisches Gefühl und Bildung sagen, für das Urtheil des Beschauers aber muß in dieser Hinsicht maßgebend sein, ob das Werk den Eindruck des wahrhaft Plastischen macht. Im Allgemeinen zeigt sich, daß die heftigen Bewegungen sich eben nicht zur Darstellung für runde Bildwerke eignen, daß unter den gemäßigten selbst die des Schreitens für freistehende Figuren nur in soweit angemessen erscheint, als ein Augenblick des Innehaltens in einer solchen Fortbewegung angenommen und dargestellt wird. So faßten die Alten z. B. die Statuen der Artemis auf, wenn die Göttin als Jägerin daherschreitend gedacht ist, wie zahlreiche Denkmäler dies darthun; so auch die Figuren der Tanzenden, wie beispielsweise die schöne s. g. Tänzerin im Museo Pio-Clementino (Nr. 427) zu Rom lehrt. Thorwaldsen folgte ihnen hierin, als er seine liebenswürdige Statue einer Tänzerin (Modell von 1817) lebensgroß ausführte. Er ließ dieselbe auf dem linken, etwas einwärts gesetzten Fuße (Standbein) feststehen und den rechten (Spielbein) an der Hacke etwa vier Centimeter erheben, so daß sie nur eine tanzende Stellung macht, aber eigentlich gar nicht tanzt. Dieses feste Stehen einer solchen Figur, welches schon in dem Namen derselben als Statue, Standbild, Bildsäule angedeutet ist, beruht technisch wiederum auf dem Materiale und dessen statischen Bedingungen, und wir haben also auch hier von Neuem Gelegenheit zu bemerken, wie eng, innig und einheitlich in der Kunst die verschiedenen Theile der Ausgestaltung eines Gedankens geistig und stofflich zusammenhängen. Aber nicht minder bei sitzenden und liegenden Figuren wird ganz Aehnliches wie bei stehenden Beachtung verdienen, damit der Zusammenhang und Organismus der Glieder in zu freier und bewegter Lage nicht aufgelöst, in zu gedrückter

Haltung nicht verkümmert erscheine. Dies wird durchweg die Hauptsache sein, daß die plastische Haltung den ganzen Organismus der Gestalt in sich geschlossen, voll und harmonisch, in freier und reiner Uebereinstimmung mit der Individualität der dargestellten wirklichen oder gedachten Person zeige.

Es versteht sich von selbst, daß das Hochbild (Relief), welches auf einem festen, zusammenhängenden Grunde, wie eine Malerei, sich entwickelt, an Bedingungen, wie die hier geschilderten, nicht gebunden sein kann. Es kann heftige und augenblickliche Bewegungen ebenso bequem darstellen, als ruhende Stellungen, und wir erinnern beispielsweise nur an die wilden Kentauren auf den Friesen des Apollotempels von Bassae oder an die römischen Kriegsreliefs an Säulen und Triumphbögen.

Grenzen des Ausdruckes durch das Maß.

Hinsichtlich des Ausdruckes scheint es fest zu stehen, daß Leidenschaften als solche plastisch nicht dargestellt werden können, daß es vielmehr darauf ankommt, wenn leidenschaftliche Zustände einzelner Individuen dargestellt werden sollen, „die ruhige Gewalt im Sturme der Leidenschaft" (Schelling) zu zeigen: was man ja überhaupt als ein Zeichen der Schönheit der Seele erkennt, was man also in Werken der schönen Kunst umsomehr erwarten darf. Auch kommt die Bildnerei doch nur selten in den Fall, in ihren Gestalten die eigentlichen Leidenschaften, wie Wuth, Zorn, Eifersucht und dergl. mehr darzustellen, da diese ja enge Beziehungen zu anderen Figuren voraussetzen; aber desto häufiger hat sie die Aufgabe, wirkliches Leiden künstlerisch auszusprechen, und hierbei läuft sie Gefahr, die Grenzen des schönen Maßes leicht und oft sehr weit zu überschreiten. Niobe, Laokoon sind vollkommene Verkörperungen des größten Leidens, und sie sind doch ruhig und maßvoll, kaum daß den geängstigten Lippen ein schwerer Seufzer zu entfliehen scheint. Der Schmerz ist im Marmor gleichsam versteinert und hat große, starre Züge angenommen, die an die Erhabenheit streifen. Diese Idealisirung des Leidens setzt allerdings reife Bildung und tiefe Poesie voraus, die nur wenigen hochbegabten Menschen eigen waren, die nur von wenigen Völkern und kurzen Zeitläuften verstanden wurden. Namentlich gingen dem Mittelalter beide, zu inniger Gemeinsamkeit verbunden, im Allgemeinen ab. Wie stellte es doch z. B. das Leiden des Gekreuzigten nicht selten dar? Indem es natürliches Haar wild um das gesenkte, todtenblaß angemalte Haupt legte, und das Blut von den Dornen, dem Speere und den Nägeln in rothen Streifen und Flecken aufsetzte: ein Bild grauenhafter Häßlichkeit, durch einen naturwirklichen Ausdruck, der weit über die Mittel der Plastik hinausgeht! Zwar nicht immer wurde in diesem Grade gegen das schöne Maß verstoßen, aber das reine, volle Gefühl für dasselbe fehlte dem Mittelalter doch ganz. Selbst in den

folgenden Jahrhunderten ist dies Gefühl nicht allgemein und kräftig wirksam. Ja, ein Künstler wie Andreas Schlüter, der in seinem großen Kurfürsten als ein so hoch begabter Meister sich bekundet, ging in mehreren der berühmten Masken sterbender Krieger, die er für das Zeughaus in Berlin machte, sehr weit über das Maß der Schönheit bis zum Widerwärtigen, Entsetzlichen und Abschreckenden hinaus: ein Zeugniß, daß das Verständniß und die Beachtung desselben keine, sich zu jeder Zeit von selbst verstehende Sache ist.

Das Nackte.

Wir haben bei den letzten Betrachtungen an die Gestalt, wie sie an und in sich selbst das Höchste ist, gedacht, uns also im Allgemeinen das Nackte vorgestellt. Allerdings ist das Schönste, was die Plastik darstellen kann, gewiß das Nackte, dennoch aber treten, wie wir schon andeuteten, Bedingungen auf, die sich gegen die Nacktheit geltend machen und eine Bekleidung fordern. Diese Bedingungen beruhen darin, daß die Nacktheit dem darzustellenden Individuum und dessen Wesen feindlich sein, oder daß in der Bekleidung ein besonderes Moment des Ausdrucks liegen würde. Denn bei einer weiblichen Figur etwa, mit welcher der Begriff jungfräulicher Keuschheit oder mütterlicher Würde sich verbinden soll, würde die Nacktheit geradezu widersinnig sein, so daß z. B. unbekleidete Bilder der Musen, der Artemis, der Demeter, der Athene oder Here aufhören würden, Bilder dieser Gottheiten zu sein. Gehört aber die Kleidung nicht so nothwendig zum Wesen des darzustellenden Individuums selbst, ist sie vielmehr nur ein charakteristisches Moment in Bezug auf den Ausdruck, so wird sie zwar nicht unbedingt nothwendig, doch sehr wünschenswerth erscheinen. Eine Gestalt, in der „jeder Zoll ein König" sein soll, können wir mit königlichem Schmuck ausstatten, doch können wir sie auch, wie oft geschehen, in anderer Bekleidung, ja halb nackt darstellen; dagegen wird einem Priester oder einem Heiligen die Bekleidung nicht fehlen dürfen, während sie andrerseits bei einem Herkules widersinnig sein müßte.

Das Sinnliche.

Nur diese, eben angedeuteten Gesichtspunkte vermögen die Darstellung von Bekleidungen in der Plastik zu rechtfertigen, denn die wahre Schönheit der Gestalt besteht nicht in dem von außen her über den Körper geworfenen, immerhin fremden Kleide, sondern in der Fülle der, von der Natur diesem Körper gegebenen, organischen Formen. Ein Durchscheinen der Körperformen durch die Bekleidung hat man denn wenigstens auch da festzuhalten gesucht, wo man den Organismus selbst nicht zeigen konnte; allein dies letztere, die Darstellung des Nackten, bleibt doch immer die höchste Aufgabe der Bildnerei. Die falschen Sitteneiferer haben zwar für gut befunden, den Versuch zu machen, das Nackte als unsittlich zu verschreien,

allein natürlich ohne Erfolg, denn selbst ein zartes Gemüth wird nie und nimmer an einem Kunstwerke Anstoß nehmen können, auf dem eine edle Sinnlichkeit ruht. Die Sinnlichkeit aus der Kunst vertreiben wollen, hieße ja die Kunst zu einem Gespenst machen! Freilich edel sei diese Sinnlichkeit und frei von dem leisesten Anklange von Gemeinheit. Ist sie dies, dann wird sie allen besseren Naturen willkommen sein, und nur gemeine werden ihre eigene Lüsternheit in sie hineinlegen. Und nun ein kaltes Marmor- oder Erzbild! wie kann es trotz seiner Nacktheit sinnlich aufregen, wenn es nicht gemein ist? wie kann es mit seiner Kälte in dem weißen, starren Stein oder dem dunkeln, ernsten Erze das Blut erhitzen? Ebenso, um dies hier gleich vorwegzunehmen, ist es mit dem Nackten in der Malerei, doch hier wird die Sinnlichkeit weniger durch ruhige Würde, als durch keusche Anmuth geadelt, und von aller Gemeinheit fern gehalten. Nur um der unwiderstehlichen Grazie, um des edelsten Formenreizes willen, sind uns selbst Scenen willkommen und durchaus unanstößig, die ohne jene uns verletzen würden, ja wir stellen derartige Werke, wie z. B. die des Correggio, auf die Höhe der Kunst und fürchten für unsre Sittlichkeit dabei nichts, während wir uns oft von anderen Darstellungen ähnlichen Inhalts mit Ekel wegwenden, da sie poesielos und deshalb gemein sind. Sinnlichkeit und Sittlichkeit sind unter der Herrschaft des Schönen keine Gegensätze, obwohl im Leben die Moral lehrt: überwinde die Triebe deiner Sinne, damit du sittlich wirst. Nur ein naives, unbefangenes und reines Gefühl kann die zarte Einheit schöner Sinnlichkeit und sittlicher Unschuld, im Wesen und unter dem Begriffe natürlicher Keuschheit, fassen und verstehen; den Eiferern gegen das Nackte in der Kunst geht es aber meist, wie es dem Mephisto auf den pharsalischen Feldern erging:

„Zwar sind auch wir von Herzen unanständig,
doch das Antike find' ich zu lebendig;
Das müßte man mit neuestem Sinn bemeistern
und mannigfaltig modisch überkleistern u. s. w."

Wie sehr jedoch Verschrobenheit oder Unverstand zuweilen sich breit machen, bezeugen die abgeschmackten Feigenblätter, die man in einigen Gallerien den antiken Statuen vorgeheftet hat.*)

Studium des Nackten in Natur und Antike.

Bei dieser großen Bedeutung des Nackten für die Kunst bildet dessen Studium natürlich eine hervorragende Aufgabe des Künstlers. Wir haben hiervon schon oben (S. 78 u. ff.) bei Gelegenheit unsrer Ausfüh-

*) Vergl. des Verf. „Deutsche Kunststudien" S. 451 u. ff. und „Italienische Blätter" S. 228 u. ff.

rungen über das Naturstudium überhaupt gesprochen, und fügen hier nur noch hinzu, daß neben dem Studium der Natur selbst, das Studium der Antike dem Künstler nicht bloß die Kenntniß der Formen vermitteln, sondern ihn vorzugsweise in den Geist reinen Styles, höherer, von Zufälligkeiten befreiter Schönheit und jener unbefangenen, natürlichen Keuschheit einführen soll, welche wir soeben zu bezeichnen suchten.

Die Gewandung.

Wir nennen die Bekleidung von Gestalten im Allgemeinen ihre Gewandung. Der Künstler arbeitet bei Anlage derselben sehr häufig nach unmittelbarer Anschauung, indem er ein wirkliches Kleid sich vor Augen stellt, oder ein wirkliches Gewand, in der Regel einen feinen weißen Wollenstoff, über dem s. g. Gliedermann (S. 80) sich anordnet, und danach modellirt oder zeichnet. Es läßt sich nachweisen, daß Rafael so gearbeitet, wir wissen, daß der strenge Carstens dieses Hülfsmittel anwendete, und wir haben keinen Grund, dies bisweilen bespöttelte Verfahren als unkünstlerisch zu verurtheilen; sehr verwerflich wäre es dagegen, Stellungen der Figuren nach dem Gliedermann zu zeichnen. Die griechische Tracht des Unterkleides und Mantels oder Obergewandes nun begünstigte, besonders bei weiblichen Gestalten, eine reiche Entwickelung von Falten, deren Gesammtheit der Faltenwurf heißt. Bei Männern fehlt das Unterkleid meist, doch ist das Gewand nicht minder in schönen Falten über die nackte Figur oder einzelne Theile derselben geworfen; die Römer ließen zwar nicht selten den Mantel weg, wo sie ihn aber wählten, legten sie ihn in eigenthümlich reichem Faltenwurfe an. Daß auch besondere charakteristische Stücke, wie Harnisch, Helm, Gürtel und dergl. mehr, nicht fehlten, bedarf kaum der Erwähnung. Im Allgemeinen soll die Gewandung den Organismus nicht vernichten, sondern sie soll ihn sanft umhüllen, daß er durch sie hindurch sich geltend mache; sie soll das Individuum vollenden, ohne die Gestalt aufzuheben. Aber dabei hat sie in Bezug auf charakteristische Treue die Grenzen zu beachten, welche ihr der eben ausgesprochene Grundsatz, sowie der Begriff der schönen Gewandung überhaupt ziehen. Prosaische Alltagskleidung, Perrücken, Reifröcke und dergl. mehr, werden allgemein für sehr unschön gehalten und mit Recht, da sie die Gestalt nicht heben, sondern entstellen. Ist aber eine solche Hinzuthat für den charakteristischen Ausdruck unbedingt nothwendig, so muß der Künstler eben sehen, wie er mit ihr zurecht kommt. Niemals aber darf ein Kunstwerk von der Mode und den Launen einer Schneidertyrannei ohne Weiteres abhängig sein sollen.

Ideale und historische Gewandung.

In der heutigen Bildnerei nennt man die Gewandung, welche nach dem Vorbilde der Alten behandelt ist, antik oder ideal; man hielt dieselbe geraume Zeit hindurch für die einzig richtige, während man historische

Trachten als durchaus ungeeignet verpönte. Denn man fühlte sehr wohl, daß nichts so von Zufälligkeiten befreit, nichts so den erborgten Schein vernichtet und das Wahre an den Gestalten und Menschen herauskehrt, als wenn sie im Kleide des klassischen Alterthums, im Gewande idealer Schönheit erscheinen. Dies ist eine unumstößliche Erfahrung, und jeder kann sie leicht in der Kunst wie im Leben bestätigt finden. Ich erinnere mich so z. B. einer Aufführung der Antigone des Sophokles beigewohnt und dabei bemerkt zu haben, daß die Ismene von einer Künstlerin, die durch Größe und Glanz der Gestalt, durch viel Anmuth der Züge und Alles ausgezeichnet war, was sie zur Dame von Welt, zur Darstellerin von Repräsentationsrollen machte, daß die Antigone dagegen von einer Schauspielerin gegeben wurde, welche in allen Dingen der äußeren Erscheinung jener außerordentlich nachstand, und die im Leben neben derselben nur wenig beachtet zu werden hoffen konnte. Die letztere aber hatte einen ungleich tieferen, inneren Werth, und so kam es, daß die Antigone in der Erscheinung, in jeder Geberde und jedem Worte mächtig zum Herzen redete, und ganz den Eindruck echten und wahren Menschenthums hervorbrachte, während die Ismene dürftig und ganz verfehlt erschien. Das Wahre erhob sich zur vollen Deutlichkeit und Kraft in dem Gewande des Antiken, das Falsche mußte die Maske abwerfen und wurde unerträglich: eine Erfahrung, die wenigstens verhüten sollte, daß man fortwährend mit Leidenschaft gegen die ideale Gewandung zu Felde zieht. Dieselbe hat nun einmal eine Berechtigung, die, mag sie auch bisweilen mit mehr oder weniger Einseitigkeit und Heftigkeit angegriffen werden, doch nicht zu beseitigen ist. Auch ist es, wenn wir von antiker Gewandung reden, nicht gemeint, dieselbe ausschließlich in den Typen und Motiven des Phidias zu halten, vielmehr verstehen wir darunter eine Gewandung, welche zwar im Allgemeinen sich an den Gedanken der Antike lehnt, aber in der besonderen Ausführung, wenn nöthig oder angezeigt, doch der Individualität der dargestellten Figur sich möglichst innig anschließe. Wir erkennen nämlich in den Gewandmotiven des Mittelalters diesen individualisirenden Charakter, der sich dann auch in die ideale Gewandung fortpflanzte und übertrug, als man im 15. Jahrhundert in Italien die Antike sich zum Vorbild nahm. Ihre Ausbildung erreichte diese mehr individualisirende Idealgewandung bei Rafael. Da sie geschichtlich mit der Entwickelung der christlichen Kunst und aus deren Geiste heraus sich bildete, so nennt man sie im Gegensatze zur antiken Gewandung wohl auch christliche Idealgewandung. Wie berechtigt dieses ist, lehrt uns die Thatsache, daß neuere Meister, z. B. ein Thorwaldsen, bei ihren mythologischen und personifizirenden Werken zwar dem Style

der antiken Gewandung im Allgemeinen ganz treu blieben, bei Statuen aus dem christlichen Kreise aber zu jener mehr individualisirenden Idealgewandung übergingen. Großartig neue Motive, die aus dem gemeinsamen Studium der Antike, des Mittelalters, ganz besonders Dürer's, und der Italiener, ganz besonders Rafael's erwuchsen, finden wir unter den Neueren vorzugsweise bei Cornelius, namentlich in dessen Berliner Arbeiten.

Um in der individuellen Charakteristik, besonders von historischen Persönlichkeiten sich noch bestimmter und deutlicher auszusprechen, berücksichtigte man auch die eigentlich historischen Trachten, denen man jedoch noch oft durch Hinzuthun eines Mantels einen idealen Faltenwurf gegeben hat, wie dies in vollendeter Weise am Blücherdenkmal zu Berlin geschehen ist. Aber man ging auch noch einen Schritt weiter, und räumte der historischen Tracht das Feld ganz ein. Diese, welche zum Theil ja so höchst geschmacklos ist, zu mildern und stylistisch zu behandeln, ist ein Prüfstein des Künstlers, und nur ausgezeichnete Meister werden diese schwierige Aufgabe so lösen, wie Gottfried Schadow dies in seinem Ziethen, Rietschel in seinem Lessing gethan hat. Wo es darauf ankommt, geschichtliche Persönlichkeiten darzustellen, dürfte sich, den modernen Anschauungen gegenüber, die historische Tracht, die meist ein charakteristischer Theil der ganzen Erscheinung ist, nicht abweisen lassen, obwohl für die Klasse Derer, welche durch ihre geistigen Thaten, frei von der Zeit, fort und fort wirken, die, von jeder besondern Zeit und launenhaften Mode unabhängige, ideale Gewandung statt des historischen Kostüms gewiß vorzuziehen sein wird. Göthe im klassischen Gewande, wie von Steinhäuser zu Weimar, von Marchesi zu Frankfurt, Schiller in idealer Gewandung, wie von Thorwaldsen zu Stuttgart, hat keineswegs etwas auch nur entfernt Unangemessenes, während der Kaiser Franz von Marchesi zu Wien oder Blücher von Schadow in Rostock sich allerdings sonderbar in ihrem idealen Faltenwurf oder ihrem Römerkostüm ausnehmen. —

Eintheilung der Gegenstände für die Bildhauerei.

Da wir sahen, daß es für plastische Darstellungen immer auf die Gestaltung des Individuums ankommt, so müssen wir noch kurz untersuchen, welche Arten von Individualitäten die Kunst bilden kann. Auch hier wird, wie bei der Baukunst, der Unterschied religiöser und weltlicher Gegenstände natürlich sein. Jene, die religiösen Bildwerke, aber gehören in ihren künstlerisch bedeutenderen Stücken dem Alterthum an; die christliche Bildnerei tritt gegen sie sehr zurück, denn das Christenthum fühlte sich, in seinem mehr innerlichen Wesen weniger zur Bildnerei als zur Malerei hingezogen. Die antike Götterwelt ist uns nun aber Mythologie geworden, die uns jedoch ihrer tiefen Poesie wegen sehr nahe steht, so daß wir heute noch ihre Gestalten bilden. Wir theilen demnach die Gegenstände der

Bildnerei in mythologische, christliche und historische ein, denen wir dann noch die Thiere anreihen.

Die mythologischen Gegenstände.

1. Die mythologischen Gegenstände, welche als poetische Verkörperungen von Begriffen und Vorstellungen anzusehen sind, sind so recht eigentlich mit der Kunst selbst geworden und gestaltet. Voran die olympischen Gottheiten, die alle so oft und vielfach gebildet wurden, dann die Götter zweiten Ranges, Dionysos mit seinem Faunen- und Satyrngefolge, Eros, Nike, die Musen, Chariten u. s. w. Ferner aber sind es besonders die Sagenkreise der alten Zeit, denen wir die herrlichsten Werke, wie die Giebelskulpturen des Parthenon, die Niobiden, den Laokoon u. s. w. verdanken. Hier sind natürlich auch diejenigen Gegenstände anzuschließen, die, wie der Parthenonfries, die Beziehung des Volkes zu einem Akte seiner Religion und seines öffentlichen Kultus uns vor die Augen führen. Wir müßten den ganzen unendlichen Reichthum der alten Kunst durchgehen, wollten wir versuchen, uns ein Bild von der großen Gestaltbarkeit dieser mythologischen Gegenstände zu verschaffen, die für alle Zeiten idealen Werken der Plastik Form und Gehalt vorgezeichnet haben. Denn seit dem Wiedererwachen antiker Bildung sind die Gestalten der alten Mythologie immer und immer wieder verkörpert worden, und nur wenige der hohen Gottheiten schlossen sich dabei, ihrer mehr eingeschränkten Natur nach, für den Künstler der Neuzeit aus. Alles aber, was auf elementare Verhältnisse, auf Erde, Meer, Sonne und Mond, auf die Jahreszeiten, auf Tag und Nacht, was auf Schlaf und Tod, was auf Krieg und Sieg, auf Kunst, Dichtung und Wissenschaft und überhaupt auf Gegenstände Bezug hat, die nicht concret in fertiger Form gegeben sind, sondern die personificirt sein wollen, sucht Form und Gehalt im weiten Schatze klassischer Kunst, denn nur hier ist ein Anhalt für wahrhaft poetische und stylvolle Ausgestaltung gegeben. Hiergegen erscheint manche Figur der christlichen Kirche oder Legende farblos und unbrauchbar; denn wer z. B. würde statt des Asklepios die Heiligen Damian und Kosmas mit dem Arzneifläschchen auf den Giebel eines anatomischen Theaters stellen? wer würde statt der Künstebeschirmerin Athene den heiligen Lukas als Patron der Malerei auf eine Kunstakademie, oder das Gerippe mit der Sense statt des Genius mit der gesenkten Fackel auf eine Leichenhalle setzen? Nur wenige Figuren machen hier eine Ausnahme, welche wir weiterhin bei Besprechung der für die Malerei geeigneten Gegenstände andeuten werden. Die klassische Mythologie ist für uns rein poetisch und dogmenlos, so daß es eine seltsame Beschränktheit bekundet, sich vor diesen „heidnischen" Gegenständen, wie das überfromme Leute thun, in den Mantel christlichen Glaubens zu hüllen, und dieselben als religionsfeindlich und unsittlich zu ver-

lästern. Die alte Götterwelt und die christlichen Gegenstände schließen für die Kunst einander gar nicht aus; sie ergänzen sich vielmehr. Denn jene bietet uns diejenigen Gestalten, welche als Personificationen von Naturkräften und von einzelnen Begriffen oder Vorstellungen erachtet werden müssen, in diesen aber suchen wir die Bilder ethischer Ideale. Die antike Religionsvorstellung und mit ihr die antike Bildnerei dachte oder bildete die Gottheiten in menschlicher Weise; sie war anthropomorphisirend. Die christliche Kunst aber ruht ihrer ganzen geistigen Grundlage nach auf supranaturalistischem Boden.*)

Die christlichen Gegenstände:

aus der biblischen und heiligen Geschichte.

2. Die christlichen Gegenstände sind ihrer Natur nach weniger für die Plastik geeignet, und wir werden weiter unten (S. 238 u. ff.) noch sehen, wo ihre eigentliche Kraft liegt. Jedoch sind sie das ganze Mittelalter hindurch häufig gebildet worden, und einige derselben haben in der That sich für die Bildnerei bewährt. Vor Allem hat dies die Kreuzigung gethan, die in dem ausgespannten, fast ganz nackten Körper eine reiche Entfaltung des Organismus und dazu einen innigen Ausdruck unschuldigen Leidens und großen Schmerzes zuläßt. Diese Darstellung des Christus am Kreuze — Crucifix — ist unendlich oft gebildet, und jede Kirche, jede Kapelle hat, selbst in protestantischen Landen, sehr häufig ein oder mehrere Kreuze dieser Art. Daß hierbei sehr viele schlechte Holzschnitzereien und barbarische Schreckbilder sich befinden, ist allgemein bekannt, allein es sind auch einzelne Werke darunter von größerem oder ganz bedeutendem Kunstwerthe. Es schließen sich dann hier wohl zunächst die Einzelstatuen Christi und diejenigen der Maria in den verschiedenen Auffassungen derselben an; ferner die Gruppe der s. g. Pietas, italienisch pietà, welche eine Darstellung der Maria mit dem Leichnam Christi ist, und die sich hervorragende Meister, wie Michelangelo u. A., zum Gegenstande gewählt. Auch kommen häufig die Figuren der Apostel oder der Evangelisten vor; sie zeigen in den langen Gewändern mit ihren Attributen zuweilen eine sehr große Schönheit und bestimmte Individualisirung: die berühmtesten derselben dürften die zwölf kleinen Erzbilder Peter Vischer's vom Sebaldusgrabe zu Nürnberg und die großen Thorwaldsen'schen Statuen in der Frauenkirche zu Kopenhagen sein. Scenen und Figuren des neuen und alten Testamentes, die mehr oder weniger oft behandelt sind, ließen sich in erheblicher Zahl nennen. Die s. g. Stationen erwähnen wir, weil sie in katholischen Ländern regelmäßig am Wege zu den Calvarienbergen stehen und sich fast immer durch sehr rohe Behandlung und erstaunliche Häßlichkeit auszeichnen; zu künstlerischer Gestaltung erheben sich, mit Ausschluß einiger

*) Vergl. hierüber u. a. des Verfassers „Cornelius u. s. w." S. 88 u. ff.

neuen Werke, meines Wissens nur die alten Nürnberger Stationen von Adam Krafft. Mittelalterliche Kirchenportale zeigen vielfach reichen plastischen Schmuck, der aber oft ebenfalls handwerklich roh behandelt ist; da jedoch auch einzelne Beispiele derselben, wie etwa in Deutschland die goldene Pforte zu Freiberg, die Eingangshalle der Frauenkirche zu Nürnberg u. a., in Frankreich die Portale der Dome zu Rheims, Amiens und a. O. in außerordentlichem Maße künstlerische Beachtung fordern, so muß wenigstens bemerkt werden, daß die Gegenstände dieser Darstellungen sehr häufig auf die Dreieinigkeit, auf das Erlösungswerk, auf die Personen, welche die Grundpfeiler der Kirche sind, doch auch auf heilige Erzählungen, Gleichnisse und Anderes, wie die klugen und thörichten Jungfrauen, das zahllose Heer der Heiligen u. s. w. sich beziehen. Diese Heiligen und ihre Thaten haben natürlich auch zu einer sehr großen Menge von runden, wie erhobenen Bildwerken die Gegenstände abgegeben.

Personificationen.

In neuerer Zeit sind, besonders in protestantischen Kreisen, christliche Ideen personificirt, und auch solche positive Figuren oder Scenen der Religionsgeschichte und Legende gewählt worden, die eine Deutung im allgemeinen Sinne an sich haben oder wenigstens zulassen. Denn da die Reformation den religiös-kirchlichen Inhalt auf ziemlich enge Grenzen zurückführte, und an Stelle der endlosen Figuren der katholischen Kirche nur sehr wenige Personen setzte, so lag es nahe, daß die aufblühende Kunst unsrer Zeit ethische Ideen im plastischen Sinne zu individualisiren, und damit einen Schmuck tieferer Bedeutung für das Kirchengebäude zu gewinnen suchte. Es entstanden so der „Glaube, die Liebe, die Hoffnung, die Religion" und anderes, wie etwa der h. Georg, der Drachentödter, wenn er sinnbildlich als Vorkämpfer gegen alles Gemeine aufgefaßt wurde. Werke dieser Art, obwohl eigentlich aus christlichen Motiven entsprossen, nähern sich den Personificationen im Sinne der klassischen Mythologie, zu deren Gebiet Figuren philosophischen Ursprunges, wie die der Cardinaltugenden den Uebergang bilden. — Scenen der biblischen, namentlich der evangelischen Geschichte bestrebte man sich, möglichst rein ihrem thatsächlichen Inhalte gemäß nach Art und Styl klassischer Kunst aufzufassen und durchzuführen.

Auf das Verhältniß der Kunst im Allgemeinen zur Religion, woraus sich auch ergiebt, daß die Bildnerei wie die Malerei nicht dogmatisch-symbolisch andeuten, sondern menschlich-vollkommen bilden und malen sollen, werden wir noch zurückkommen müssen, wobei wir dann auch der in beiden Künsten vorkommenden christlichen Symbole, wie Lamm, Kreuz, Fisch u. a. m., gedenken werden.

Die historischen Gegenstände:

3. Die historischen Gegenstände. Königsbilder sind seit dem grauesten Alterthum in Aegypten und Asien gearbeitet worden, und auch

in Griechenland ließ es sich die Bildhauerei nicht nehmen, Bildnisse bestimmter Personen, namentlich verdienter Bürger und Feldherren, zu modelliren. In Rom aber erreichte die Anfertigung von plastischen Bildnissen der Kaiser und hervorragender Personen die weiteste Ausdehnung. — Die Statue, nämlich die Darstellung der betreffenden Persönlichkeit in ganzer Figur, kann dieselbe entweder stehend oder sitzend wiedergeben, sitzend entweder wie die Bilder ägyptischer Könige und römischer Kaiserinnen auf Stühlen, oder zu Roß wie die Reiterbilder der klassischen Welt. Oft aber beabsichtigt man die Statue gar nicht, sondern will lediglich den Kopf der betreffenden Person als Bildniß derselben ausführen. So verfuhr man im griechischen Alterthume selbst bei Darstellung von Götterbildern, namentlich der Bilder des Hermes, dessen Kopf auf einen viereckigen Pfeiler gesetzt wurde, bei welchem letzteren jedoch noch die Charakterisirung der Zeugungsorgane angebracht war. Diese Hermessäulen waren in den pelasgischen Urzeiten so häufig, daß sie der ganzen Gattung auch für die klassischen Zeiten den Namen Hermen gegeben haben. Wahrscheinlich zur Zeit Alexander's des Großen kam es auf, daß man gewissermaßen die obersten Stücke dieser Hermen, Kopf und Hals, quer abschnitt, und sie als selbständige Kunstwerke hinstellte; öfter aber noch, besonders in späterer Zeit, vervollständigte man sie durch Ausbildung der Schultern und eines Theiles der Brust. So entstand eine Gattung von plastischen Werken, die als Büsten bis heute eine sehr große Bedeutung beanspruchen. Die Römer umkleideten dann häufig die Büsten mit Theilen des Brustharnisches, und auch mit anderweitiger, historischer wie idealer Gewandung, was sich bis auf unsere Tage erhalten hat. Der Büsten aus der alexandrinischen Zeit und dem späteren Alterthume, namentlich den Jahrhunderten des römischen Kaiserreichs, sind so zahlreiche, daß sich ein eigener Zweig der kunstgeschichtlich-archäologischen Wissenschaft als Büstenkunde gebildet hat, und daß wir ganze Reihen berühmter Griechen und Römer in plastischen Bildnissen dieser Gattung besitzen. Auch das Grabdenkmal bot vielfach Gelegenheit zur Darstellung bestimmter Persönlichkeiten, besonders auf den Stelen als Reliefffiguren oder in den späteren Zeiten des Alterthums auf zusammengesetzteren Werken in höher erhobener Arbeit.

Statuen.

Hermen.

Büsten.

Das Grabdenkmal.

Das Mittelalter ließ die Büsten- und Figurenbildung historischer Personen fast ganz liegen, und beschränkte sich, im Falle der Darstellung einer solchen, mit großer Vorliebe auf das Hochbild; namentlich bei den Grabdenkmälern bildete es die Todten, wie auf dem Sarge liegend, in stark erhobenem Relief ab. Diese Arbeiten sind zum Theil von höchst vollendeter Charakteristik, obwohl oft Steifheit und Härte der Form den Eindruck des Schönen sehr abschwächen. — In den neueren Jahrhunderten kommen alle Gattungen der Darstellung vor.

Das Idealisiren der historischen Person.

Das Charakteristische ist allerdings bei der Bildung von historischen oder bestimmten Persönlichkeiten das Wesentlichste, denn ohne persönlichen Charakter in Haltung und Ausdruck geht der Zweck, ein Bild der Person zu liefern, verloren. Dennoch aber muß man dies Element mit den Gesetzen der Schönheit zu versöhnen suchen, es vom Zufälligen und Unbedeutenden zum Allgemeinen und Wesentlichen erheben, und also den Menschen so auffassen, nicht wie er gebrechlich war, sondern wie man ihn der Größe seiner Thaten nach sich zu denken hat. Dieser Zug zum Idealen darf nicht fehlen, wenn das Werk wahrhaft dem Geiste plastischer Kunst entsprechen soll; und wenn auch die Züge des Gesichts noch so gewöhnlich sind, so muß die Silenenmaske dennoch von Sokratischem Feuer durchgeistigt werden, müssen dennoch die Runzeln und die gebrochene Nase eines Michelangelo nicht verhindern, daß der Zug des Genius zum Höchsten aus solchem Antlitz leuchte.

Arten und Eigenschaften darzustellender Personen.

Ueber die Behandlung des Kostüms ist schon Einiges gesagt worden, es fragt sich also jetzt nur noch, welche Art von Personen Gegenstand der Bildnerei werden können? Und da ist es gewiß unzweifelhaft, daß Menschen ohne charakteristische Eigenschaften und ohne irgend welche Bedeutsamkeit einen so schlechten Inhalt eines Kunstwerkes abgeben würden, daß, je größer die Formenvollendung, eine nur um so größere Disharmonie entstehen müßte. Bedeutende Persönlichkeiten sind nothwendig, wenn ein schönes Werk entstehen soll, gleichviel ob das Bildwerk nach ihnen öffentlich oder im Privathause aufgestellt wird. Wir haben Büsten, die etwa im Familienbesitze sich befinden, welche an Kunstwerth eine sehr hohe Stufe einnehmen, und andrerseits ganze Figuren, womöglich hoch zu Roß aus Erz aufgethürmt, denen besser wäre, sie wanderten in die Münze: so unbedeutend ist die betreffende Person! Bemerkenswerthere Eigenschaften nur können zu wahrhaften Kunstwerken begeistern und diesen einen wirklichen Inhalt sichern, so daß also auch nur irgendwie bedeutendere Menschen plastisch dargestellt werden sollten. Denn das plastische Bild ist nicht, wie eine Photographie, die beliebige Vervielfältigung irgend eines Beliebigen, es soll würdig und bedeutend sein. Deshalb müssen auch Ehrenmäler für verdienstvolle Personen plastisch sein. Stehen solche Werke auf öffentlichem Platze als Denkmäler, so steigt die Anforderung an die Bedeutung des Dargestellten zum höchsten Maße, und es können deshalb hierzu nur solche Menschen geeignet sein, die der Oeffentlichkeit große Dienste geleistet: Fürsten, Feldherren, Staatsmänner, Reformatoren auf allen höheren Gebieten des Lebens, Dichter, Künstler, Gelehrte, Prediger u. s. w.; die letzteren Gattungen allerdings nur insofern, als ein großartiger und weiter Einfluß auf das Volk stattgefunden hat. Haben diese Personen nur für

gewisse Kreise der Gesellschaft oder der Berufsarten eine hervorragendere Bedeutung, so stellt man ihre Denkmäler nicht öffentlich auf dem Markte, sondern in den Hallen und Höfen von Gebäuden auf, welche dem besonderen Berufe jener durch ihren Zweck entsprechen. Ganz verkehrt ist es aber, in unsern Tagen gegenüber den Anschauungen einer gereifteren Bildung, lebende Personen auf solche monumentale Weise zu ehren, und es ist zu bedauern, daß in neuester Zeit mehrere sehr überraschende Fälle dieser Art in Deutschland vorgekommen sind. Ein öffentliches Denkmal soll das Vorrecht großer Todten sein, und man könnte meinen, der Staat als solcher hätte sogar die Pflicht, durch Gesetze dies Recht zu schützen, damit es nicht durch Errichtung unwürdiger Standbilder, wie dies in Folge einzelner Parteiunternehmungen oder schmeichlerischer Augendienerei geschehen kann, entweiht werde.

Atlanten, Karyatiden.

Menschliche Gestalten in plastischer Darstellung haben oft innerhalb einer Architektur als Stützen der Gebälke Verwendung gefunden; diesen Beruf des Stützens und Tragens haben sie dann durch Haltung und Ausdruck in einer, den jedesmaligen Verhältnissen angemessenen Weise auszusprechen. Sind diese Gestalten männliche Figuren, so heißen sie Atlanten, sind sie weibliche, so heißen sie Karyatiden. Solche stützende Figuren liebte das Alterthum, und es hinterließ uns mustergültige Stücke dieser Art, unter denen als die künstlerisch vollendetesten die Karyatiden des Erechtheion von Athen zu nennen sind. In der Barokperiode wendete man auch halbe Figuren, männliche und weibliche, an, die auf einem, nach unten sich verjüngenden Pfeiler aufsetzen; diese würde man uneigentlicher Weise ebenfalls Atlanten zu nennen haben. Auch das Mittelalter führte stützende Figuren in bauliche Verhältnisse ein, wie z. B. Adam Krafft seine eigene und seiner Gesellen Gestalten knieend als Träger des Sakramentshäuschens in der Lorenzkirche zu Nürnberg gebildet hat.

Darzustellende Thiere.

Außer der menschlichen Gestalt kommen nun für die Bildnerei noch ganz vorzugsweise die Thiergestalten in Betracht. Unter diesen ist es vornehmlich das Pferd, dessen Darstellung von jeher, sowohl seiner eigenen organischen Vollkommenheit und Schönheit, als auch seiner Beziehungen zum Menschen wegen, geliebt wurde. Besonders in der, die menschliche Figur bedeutsam hebenden Reiterstatue machte es sich stets auf würdige Weise geltend, doch wurde es auch ohne Reiter, theils am Zaume gehalten, wie in den Dioskurengruppen, theils ganz ohne menschliche Gestalt gebildet. Dann aber waren gewisse Thiere schon bei den ältesten Völkern heilig, und sowohl Barbaren als Griechen stellten diese plastisch dar. Bei den Assyrern und Persern war es der Löwe, bei den Aegyptern die Sphinx, der Löwe u. a., die Griechen begünstigten, besonders als häufiges Attribut

die Schlange. Doch auch andere Thiere wurden schon frühe modellirt, wenn sie einen Bezug auf Sage oder hervorragende Ereignisse hatten, wie die capitolinische Wölfin darthut; später aber wählte man als plastischen Schmuck für Geräthe, Brunnen, Höfe und Thore beliebige Thiere. Von dieser Art der Skulpturen bieten die Ausgrabungen Pompeji's eine sehr große Fülle dar. Selbständige Thierbildwerke aus dem Alterthume werden sich nirgends in bedeutenderer Zahl und Weise vereinigt finden, als in der Sala degli animali des Vatikanischen Museums zu Rom.

Das Hochbild.

Wir müssen, wie wir schon vorhin andeuteten, hier wiederholend darauf hinweisen, daß im Hochbilde, dem Relief, alle plastischen Gesetze von ihrer Strenge und Würde zu Gunsten einer, mehr dem Malerischen zuneigenden Behandlung verlieren können, da ja das Hochbild in ästhetischer Hinsicht einen Uebergang von der einen Kunst zur andern vorstellt. Die Anordnung muß sich jedoch im Ganzen an das Neben-einander halten und die tiefen Gruppirungen der Malerei vermeiden; und hieraus, wie auch aus dem Stoffe des Steines oder Erzes, folgt eine gewisse Strenge des Gesammtcharakters, die der Malerei in diesem Maße nicht eigen ist. Auch ist hier der wichtige Umstand zu erwähnen, daß die ganze Darstellung, in Anlehnung an jenes Neben-einander der Anordnung, eine Neigung zum Profil hat, daß sie starke Verkürzungen nicht wohl geben kann. Besonders ist das flach erhobene Werk außer Stande, so z. B. sitzende Figuren von vorn gesehen richtig, ausdrucksvoll und schön darzustellen, während das rund heraustretende Hochbild hierin weniger beschränkt ist. Demnach kann sich auch nur bis auf einen gewissen Grad der Kreis der Gegenstände für das Hochbild denen für die Malerei nähern, und Alles, was tiefe Perspective verlangt, was durch die Farbe vornehmlich wirken würde, paßt nicht zum Wesen des Reliefs. Einfache Handlungen im Vordergrunde eignen sich dagegen vollkommen für dasselbe. Zwar hat man oft und vielfach, besonders bei Innehaltung eines kleineren Maßstabes, sehr erhobene Arbeiten mit weiter Perspective, vielen Figuren und zusammengesetzter Handlung hergestellt, wie beispielsweise die berühmten Thüren des Lorenzo Ghiberti am Baptisterium zu Florenz; doch hat man sich nicht verhehlt, daß trotz der unerreichten Technik und vielfachen Schönheit, die wir an solchen Werken bewundern mögen, das Wesen des Reliefs hier aufgelöst sei. — Man unterscheidet ein flaches Hochbild oder die halb erhobene Arbeit (bas-relief, basso-rilièvo), die eigentlich klassische Form des Reliefs überhaupt, und ein Hochrelief oder die ganz erhobene Arbeit (haut-relief, alto-relièvo), welches die Figuren rund, wenigstens etwas mehr als in halber Körperhöhe, heraushebt und somit den freistehenden Arbeiten sich sehr nähert. Die äußere Form des

Arten des Hochbildes. Der Fries.

Hochbildes ist die der Tafel, des Rundes oder des Streifens, und besonders in der des letzteren kommt ihm ein ganz hervorragender Werth zu. Es erscheint dann als plastischer Fries. Der Fries als architektonisches Glied, als der, zwischen Säulenbalken nnd Gesims sich hinziehende Streifen braucht nicht nothwendig plastisch verziert zu sein, doch schmückte man ihn besonders im Alterthum gern mit Reliefdarstellungen. Allein man kann ihn auch anderweit ausbilden, ihn nur mit Ornament oder im Wechsel von Ornament und figürlichem Relief beleben, man kann ihn mit Malereien ausstatten. Für den Relieffries sind Menschen und Thiere natürlich die darzustellenden Gegenstände, und deshalb nannten ihn die Alten auch Zoophoros (ζῳοφόρος), d. h. den Lebendes-Tragenden oder den Bildträger. Die Anordnung folgt dann einem Neben- und Nacheinander, was lebendigen Wechsel und eurhythmische Bewegung in das Ganze bringt (s. S. 117 u. ff.). Der berühmteste plastische Fries ist der des Phidias vom Parthenon und nächst diesem der Alexanderzug von Thorwaldsen.

Aufstellung plastischer Werke:

Das Bildwerk, welcher Art es auch sei, wenn es nicht in ganz kleinem Maßstabe gehalten, und deshalb an Masse gering und leicht bewegbar ist, verlangt einen bestimmten Standort, eine Aufstellung, die der Wirkung der Schönheit desselben möglichst zu Hülfe kommt. Grundsätze und Meinungen, welche in dieser Hinsicht zu beachten sind, können natürlich nicht aus der Theorie genommen, sondern nur aus der Erfahrung abgeleitet sein; ihre Anwendung wird immer eine kluge Berücksichtigung der, im einzelnen Falle gegebenen, örtlichen Verhältnisse erfordern, und sich am Sichersten an der Hand von Versuchen ausführen lassen. Wir geben hier nur einige Andeutungen ganz allgemeiner Art. — Zunächst ist zu berücksichtigen, ob das Werk im Freien oder im geschlossenen Raume, und zwar dann wieder in beiden Fällen, ob es für sich allein oder im Zusammenhange mit einer Architektur Aufstellung finden soll

a. in Verbindung mit einem Bauwerke.

In Verbindung mit einem Bauwerke treten Skulpturen meist am Aeußern desselben als Schmuck von Giebeln, Friesen, Attiken, Treppenwangen u. dgl. mehr auf. Der Maßstab derselben ist dann fast immer sehr genau durch die Maße des bezüglichen Bautheiles vorgeschrieben, und es handelt sich dann hauptsächlich nur darum, die Bildwerke so zu stellen, daß sie von unten, dem Standpunkte des Beschauers aus, weder durch vorspringende bauliche Glieder, noch durch ihre eigene Masse gedeckt erscheinen. Auf diesen Standort und diese Aufstellung ist übrigens schon bei Anlage und Modellirung derartiger Werke von vornherein genaue Rücksicht zu nehmen. Auch bei der Aufstellung von Bildwerken im Innern von Gebäuden auf Treppenpfeilern, in Sälen, Kirchen und andern Räumen, sowohl im Zusammenhange mit der Architektur, wie für sich allein

als selbständige Kunstwerke, darf jener Umstand nicht unbeachtet bleiben, nur kommt hier noch hinzu, daß mit Sorgfalt auf Herbeiführung einer richtigen Beleuchtung Bedacht genommen werden muß. Ein gutes, etwas hoch einfallendes Seitenlicht, wie es die kleinen Räume an der nördlichen Seite des Thorwaldsen-Museums zu Kopenhagen so vorzüglich besitzen, giebt die unbestreitbar beste Beleuchtung für Bildwerke ab, da es alle wesentlichen Theile der Gestalt erhellt und nicht den Zusammenhang des Ganzen an ungeeigneten Stellen durch falsche Schlagschatten unterbricht. Dies Letztere ist besonders bei einer reinen Decken-Beleuchtung der Fall, wenn das Licht von oben her auf die Skulpturen fällt und alle vorstehenden Theile, wie Augenbein, Nase, Kinn u. s. w., mehr oder weniger starken Schlagschatten werfen. Die Wahrnehmung, daß ein Mensch, der nur von oben her beleuchtet ist, ein sehr entstelltes Aussehen bietet, ist so einfach und selbstverständlich, daß man nicht verstehen kann, wie es möglich war, Bildwerke in solche Beleuchtung zu stellen, geschweige gar Oberlichtsäle eigens für sie zu bauen. Allerdings mildert sich die üble Wirkung, je mehr Licht eingeführt wird und je weniger senkrecht es die Statuen trifft, aber selbst im besten Falle steht diese Beleuchtung jener andern seitlichen sehr nach. Bei Reliefriesen ist besonders auch noch darauf zu achten, daß sie in Sälen nicht etwa zu hoch, über dem, durch die Fenster einfallenden Lichte angebracht werden, da sie sonst ihre Beleuchtung von unten her empfangen müßten.

b. im Freien. Sehr große Schwierigkeiten bietet die Aufstellung der einzelnen plastischen Werke im Freien, also besonders der öffentlichen Denkmäler. Man kann hier die Anwendung sehr verschiedener Methoden beobachten, die versucht wurden, die aber nicht durchweg zu den gleichen glücklichen Erfolgen führten. Als Hauptvoraussetzung muß vor Allem betont werden, daß solche Statuen stark überlebensgroß sein müssen, weil sie rings von Licht umgeben und inmitten von Gegenständen größeren Maßstabes, wie Häusern oder Bäumen, schwinden und kleiner erscheinen. Dann aber muß beachtet werden, ob das Denkmal nur eine einzelne Statue, oder ein zusammengesetztes Werk ist. Bei der Aufstellung nun gerade der einzelnen Statuen, namentlich also der stehenden Figuren und der Reiterbilder, zeigt sich ein erhebliches Schwanken in den Grundprinzipien. Einige stellten ihre Figuren auf schlanken, hohen Gestellen, die entweder rein architektonisch ausgebildet oder mit Reliefs geschmückt sind, auf; Denkmäler dieser Art haben etwas Thurmartiges, ohne daß man einen entschiedenen Mißgriff in den Verhältnissen erkennen könnte, ja man muß ihnen eine nicht unerhebliche Berechtigung aus der Erwägung zuschreiben, daß sie die Figur so recht eigentlich über das Treiben des Tages hinaus

heben, und ihr hier einen, ihr als Denkmal gebührenden ungestörten, monumentalen Standort sichern. So angeordnet sind beispielsweise das Reiterbild des Gattamelata von Donatello in Padua, dasjenige des Colleoni von Verrocchio in Venedig und die Rauch'sche Blücherstatue zu Berlin. Die gerade entgegengesetzte Aufstellung auf niedrigen und breiteren Postamenten hebt die Statue allzuwenig über den Erdboden empor und läßt sie, besonders auf Stadtplätzen und Märkten, von dem Treiben des täglichen Verkehrs nicht unberührt. Man hat solchen Denkmälern gegenüber stets das Gefühl, als möchten sie doch plötzlich sich vom Boden heben und ein Stück in die Höhe steigen. Als Beispiel nennen wir den Schwanthaler'schen Göthe in Frankfurt. In einer Aufstellung, welche die Mitte zwischen jener hohen und dieser niedrigen hält, sind nun die meisten Denkmäler angeordnet, aber man wird auch hier eine sehr große Ungleichheit bemerken. Um zu einer gewissen Sicherheit zu gelangen, hatte Rietschel eine Reihe von Versuchen angestellt, als deren Ergebniß er angab, daß das eigentliche Fußgestell dieselbe Höhe haben solle, wie die Statue selbst, daß es aber noch auf einem Stufen-Unterbau als Sockel stehen solle, welcher so hoch sei, als die Differenz zwischen der Größe der Statue und der wirklichen Lebensgröße beträgt. Diese Vorschrift klingt allerdings nach einer bestimmten Methode, und man findet sie auch wohl im Allgemeinen in Uebereinstimmung mit manchem gut wirkenden Denkmale, wie z. B. den klassischen Statuen Bülow's und Scharnhorst's von Rauch in Berlin, allein man sieht, daß dieselbe sich wesentlich um die Differenz zwischen dem Kolossalen und der Lebensgröße dreht, und daß, je größer diese Differenz wird, desto mehr die ästhetischen Verhältnisse der Aufstellung selbst sich verschieben. Auch leuchtet wohl ein, daß ein innerer Widerspruch insofern hier zu Tage tritt, als einmal ganz bestimmt gegebene Maße und zum andern diese schwankende Differenz zur Anwendung kommen sollen. Von einer innerlichen, wissenschaftlichen Begründung dieser Vorschrift kann also keine Rede sein; man wird sie aber als einen Erfahrungssatz, der bei der Aufstellung von Statuen mäßigerer Colossalität sich bewährt hat, gelten lassen können. Doch scheint es beachtenswerth, daß, wenn bei Annahme einer mittleren Statuenhöhe von 9' und der Lebensgröße mit 5',5 der untere Stufensockel 3',5 hoch sein soll, diese drei Zahlen zusammen das Verhältniß des goldnen Schnittes, nämlich $9:5{,}5 = 5{,}5:3{,}5$ fast ganz genau darstellen. (Vergl. S. 106 u. ff.)

Bei zusammengesetzten Werken wiegt die Breitenentwickelung im Ganzen vor, so daß in der Mitte die Hauptfigur mehr erhoben, ringsum die Nebenfiguren wohl geordnet ihren Platz finden, alle aber zusammen einheitlich wirken, und jede für sich doch einer eingehenden Betrachtung zugänglich

ist. In dieser Weise ist z. B. das Denkmal des großen Kurfürsten von Schlüter in Berlin und das Lutherdenkmal von Rietschel in Worms aufgefaßt. Doch kommen auch Werke mit sehr entschiedener Höhentendenz, wie z. B. das Rauch'sche Friedrichs-Denkmal zu Berlin, vor, bei denen dann natürlich die oben stehende Hauptfigur in besonders großem Maßstabe gehalten ist. Bei beiden Arten der Aufstellung kommt es einmal auf das Verhältniß der Länge und Breite der Grundfläche zu einander und zur Höhe der ganzen, pyramidal sich aufbauenden Gruppe an, zum andern aber auf die Theilungsverhältnisse, nach denen die Anordnung in Breite und Höhe sich gliedert. Verwickelte Verhältnisse, die ihrer Natur nach aufs Feinste abgewogen sein wollen, spielen also hier eine Hauptrolle, und es ist in der That eine schwierige Aufgabe, plastische Werke in einer gegliederten Zusammmensetzung zu einer reinen und schönen Wirkung zu vereinigen. Eine glückliche Lösung derselben wird wesentlich von einem geläuterten Gefühl für Architektonik und Eurhythmie bedingt sein. Wie ungleich die Lösungen derselben oder ganz verwandter Aufgaben ausfallen können, wird ein Vergleich der, zu vieren geordneten Rosse auf der Markuskirche zu Venedig mit denen vor den Siegeswagen in Berlin, Braunschweig und Paris, dem Sechsgespann zu Mailand und den vier Löwen vor dem Wagen der Bavaria in München lehren.

Bei Bildwerken allgemeineren Inhalts, die im Freien als künstlerischer Schmuck dienen, oder bei Statuen, die im geschlossenen Raume stehen sollen, erfolgt die Aufstellung fast immer auf niedrigeren Fußgestellen, deren Höhe nach den örtlichen Verhältnissen sich richtet.

C. Die Malerei.

Das Geschichtsbild; das Sitten- und Naturbild.

Der Malerei bietet sich das ganze weite Reich alles Dessen, was wir sehen, zur Auswahl für ihre Darstellungen, soweit es überhaupt darstellbar ist, an. Doch hat sie zwei verschiedene Wege, wie sie zu Werke gehen kann: entweder benutzt sie nämlich das Vorhandene und Wirkliche nur in dessen Grundformen und Einzeltheilen als allgemeines Vorbild der Naturnachahmung, in der Weise wie wir dies schon oben (S. 75 u. ff.) zu schildern versuchten, oder sie stellt das wirklich Vorhandene, so wie es gesehen und aufgefaßt wird, unmittelbar dar. Bei jener ersteren Art stammt folgerichtig die Idee des Kunstwerkes nicht aus der angeschauten Gegenwart: der Maler muß in seiner Phantasie dieselbe entwickeln und ausgestalten, die Composition also erfinden; bei der letzteren Art kommt es wesentlich auf die Auffassung des wirklich Gegebenen an. Dort entsteht in der weitesten Bedeutung des Wortes das Geschichtsbild, hier das Sitten- und Naturbild, insofern nämlich als dort der Gegenstand

des Gemäldes aus der Geschichte oder einem derselben angehörenden und verwandten Stoffgebiete, hier aus dem Leben der Zeitgenossen und der umgebenden Natur selbst genommen ist.

Charakteristik und Bewegung.

In der gesammten Malerei treten, im Hinblick auf die Fähigkeit derselben, das Innerste, Besonderste des Menschen und zugleich große, allgemeine Gegenstände darstellen zu können, zu den schon besprochenen Bedingungen der Kunst in Bezug auf Anordnung, Gruppirung u. s. w. und denen der Plastik in Bezug auf Haltung, Ausdruck und Maß, — wiewohl diese alle eben eigenthümlich umgeartet werden, — noch die des Charakteristischen und der Bewegung hinzu. Durch diese beiden Momente entsteht erst die Möglichkeit, den Schein wirklichen Lebens in Wahrheit zu erreichen. Die Bewegung kann die größte Lebendigkeit annehmen, das Charakteristische die zarteste Seelenstimmung, wie die größte Leidenschaft ausdrücken, und beides kann bis an die Grenze thatsächlicher Naturwirklichkeit gehen, was freilich häufig nur auf Kosten der Schönheit geschieht, in der Kunstgeschichte aber sein Recht nun einmal behauptet. Größere Werke, welchen diese Momente fehlen, sind unwahr oder langweilig, und vermögen nicht auf uns in tieferer Weise oder dauernd zu wirken; durch sie allein kann der Maler jenen das „Vollgewicht lebendigen Inhalts ertheilen". (Schelling.) Der Möglichkeiten, wie der Künstler in dieser Hinsicht seine Aufgaben löst und lösen kann, sind viele und mannigfache; sie liegen auf dem weiten Wege von der plastischen Strenge und Idealität bis zur vollsten Naturwirklichkeit. In welcher Weise aber der Maler seinem Bilde Bewegung und Charakterisirung geben kann, hängt wesentlich von seinen Kunstbegriffen, seiner Richtung und Gefühlsweise, wie von der Art des Gegenstandes ab, und man kann von vornherein da keinenfalls allgemeine Regeln, so sehr dieselben auch aus der Erfahrung abgeleitet sein mögen, als Richtschnur aufstellen wollen.

Eintheilung der Gegenstände für die Malerei.

Der Unterschied, welchen wir bei der Baukunst und Bildnerei zwischen Religiösem und Profanem machen mußten, und den wir auch hier machen, liegt bei der Malerei auf dem Gebiete des Geschichtsbildes allein, da das Natur- und Sittenbild schon ein Theil der profanen Malerei ist, zu dieser ausschließlich gehört. Wir wollen nun der Reihe nach die verschiedenen Arten dieser Kunst hinsichtlich ihrer Gegenstände betrachten. Zuvor aber müssen wir noch daran erinnern, daß wir keine Scheidung zwischen den einzelnen Gemälden und den zusammengesetzten Wandmalereien ziehen wollen, obwohl die Gegenstände dieser letzteren weit ausgedehnter und bedeutender sein können als die jener. Beide fallen für die gegenwärtige Betrachtung im Wesentlichen zusammen, und wir halten es deshalb für richtiger, nur da, wo besondere Veranlassung ist, etwa nöthige Bemerkungen zu machen. Wegen des allgemeinen Verhältnisses aber von Wand- und

Tafelbildern in Bezug auf den darzustellenden Inhalt können wir auf das bereits Gesagte (S. 183 und 184) verweisen.

Die religiöse Malerei:

1) Die religiöse Malerei. Wenn es sich um Darstellung religiöser Lehren handelt, so muß, wie wir früher schon (S. 38 u. ff.) gesehen haben, die Kunst symbolisirend verfahren, denn eine Lehre ist doch im körperlichen Stoffe formal nicht auszugestalten; zugleich aber waren wir nicht im Zweifel, daß hier ein großer Mangel liege, da die Idee des Kunstwerkes nur angedeutet, nicht aber vollkommen verkörpert werden konnte. Die Priester fast aller Religionen haben von jeher diese symbolisirende Kunst begünstigt, und wir finden, daß sie in langen Zeiträumen ausschließlich geübt wurde, daß sie in der Kunstgeschichte sehr viele Denkmäler hinterlassen hat, ja selbst solche, deren Sinn uns zuweilen, allerdings aus Mangel genügender Kenntniß von der einen oder andern Religion, unverständlich bleibt. Sogar griechische und christliche Arbeiten dieser Art kommen vor, und es ist leicht einzusehen, daß eine solche Uebung religiöser Kunst nur eine unvollkommene sein kann. Was ältere Völker jedoch an derartigen Malereien einst hervorgebracht haben, ist, mit Ausnahme der ägyptischen, so gut wie verschwunden; wir werden die religiös-symbolisirenden Denkmäler derselben vornehmlich im Bereiche der plastischen Kunst zu suchen haben, und in der That finden wir dieselben in nicht geringer Zahl und von hoher Bedeutung bei fast allen Völkern des Alterthums. Die Aegypter z. B. verehrten in dem Sperber das Symbol der Seele, die Assyrer in dem geflügelten Löwen den zeugenden weltschaffenden Geist (männliches Prinzip) und in dem geflügelten Stier den empfangenden Aether (weibliches Prinzip). Das Symbol des Eies, als der Inbegriff alles Schaffens und Werdens (Weltei), geht durch die ganze alte Welt; und es ließe sich als Beispiel noch manches andere hierher Gehörige, als der künstlerisch-symbolisirende Ausdruck einer religiösen Vorstellung, anführen. Wenn wir aber hier von religiöser Malerei reden, so ist darunter insbesondere die christliche zu verstehen, nicht nur weil der eigentliche Denkmälerschatz religiöser Malerei der christlichen Kunst angehört, sondern weil auch die übrigen, in der Kunstgeschichte bedeutender wirksamen Religionen, wie z. B. die ägyptische, indische oder hellenische, der künstlerischen Ausgestaltung gegenüber, wie in ihrem ganzen Verhältnisse zur Kunst andere Bedingungen zeigen. Uebrigens sind wir ja auch gewohnt, die Religionen der alten Völker mit dem Namen der Mythologie zu bezeichnen, und wir würden danach die religiöse Malerei derselben als mythologische anzusehen haben. Allein der tiefere Grund jener Einschränkung liegt nicht in äußeren Umständen oder in Worten, sondern in der sehr innigen und ganz eigenthümlichen Beziehung, welche zwischen der christlichen Religion und der Malerei, als

symbolisirend;

im Wesentlichen christliche.

besonderer Kunst, bestand und besteht. Wie die hellenischen Religionsvorstellungen ihrer eigenen Natur nach zur plastischen Ausgestaltung drängten, so drängten die christlichen Stoffe zu ihrer Darstellung durch die Malerei.

Geschichtliches.

Die Anfänge der christlichen Malerei fallen mit der Ausbreitung des Christenthums selbst zusammen; ihre Denkmäler finden wir vorzugsweise in den Katakomben Rom's, und zwar als Wandmalereien. Im weiteren Verlaufe dieser, der altchristlichen Periode entfaltet sich die religiöse Malerei in den Basiliken großartig und bedeutend; sie tritt in der Technik des Mosaikbildes auf, welche sie noch ein gutes Stück in das Mittelalter hinein bevorzugt. Dann breitet sie sich aber wieder als Wandmalerei aus und bedient sich weiterhin auch in bedeutendem Umfange der Technik der Glasmalerei. Nebenher geht die Herstellung einzelner Gemälde, besonders als Altarbilder, und die sehr fruchtbare Anfertigung von Bildern in den Handschriften. Mit dieser allmälig sich vollziehenden äußeren Entwickelung vollzog sich auch innerlich die Ausbildung bestimmter Systeme, Gewohnheiten und Traditionen für die Darstellung der religiösen Gegenstände. Es bildete sich namentlich innerhalb der byzantinischen Kunst eine Sammlung ganz bestimmter Vorschriften, nach denen die Maler die einzelnen Bilder componirten und ausführten, aber auch ganze Systeme von Malereien zur Ausschmückung der Kirchengebäude anlegten. Und diese Vorschriften, welche uns in dem s. g. „Handbuche der Malerei vom Berge Athos“ erhalten sind, fanden durch Uebertragung auch im Abendlande vereinzelte oder theilweise Geltung, so zwar, daß nach Didron's Berichten die gesammte künstlerische Ausstattung des Domes zu Chartres, die der Hauptsache nach dem 12. und 13. Jahrhundert angehört, mit jenen Vorschriften und den, nach diesen im Jahre 1735 ausgeführten Malereien der Marienkirche zu Salamis übereinstimmt. Durch diesen und verwandte Umstände wird auf die Stellung hingewiesen, welche die Priesterschaft oder, wenn man will, die Theologie der Kunst gegenüber einnahm, und die von einer durchgreifenden Bedeutung war. Ja, in der morgenländischen Kirche wurde die Malerei, ihrem geistigen Theile nach, vollständig Sklavin der Theologie, und zwar aus Anlaß des großen Bilderstreites, der die Gemüther auf das Heftigste erregt hatte. Mit der endlichen Bestätigung der Bilderverehrung auf dem zweiten Concil von Nicaea im Jahre 787 ward zugleich, offenbar als Schutzmittel gegen Willkürlichkeiten, festgesetzt, daß die Erfindung und Anordnung der Bilder nicht Sache der Maler, sondern daß sie nach bewährter gesetzlicher Vorschrift und Ueberlieferung der Kirche zu zu machen sei. So weit ging die abendländische Kirche, in welcher der ganze Streit jenen hohen Grad von Leidenschaftlichkeit nicht angenommen

hatte, auch nicht. Sie begnügte sich, die allgemeine Ueberwachung zu üben, ohne auf einen besonderen Einfluß im einzelnen Falle zu verzichten. Sie gewährte aber dem Maler im Großen und Ganzen die Freiheit eigener Erfindung, selbständiger geistiger Thätigkeit; weshalb denn auch die christliche Malerei im westlichen Europa ganz ungleich mannigfaltiger, lebendiger und innerlich reicher sich entwickelte als im östlichen. Daß nach der Reformation unter Einfluß der Jesuiten auch die römische Kirche ein sehr scharfes Auge auf Gemälde religiösen Inhaltes richtete, mag hier gleich erwähnt sein.

Allgemeine Ordnung des Stoffes.

Die großen Systeme künstlerischen Schmuckes für ganze Kirchengebäude ordnen ihren dogmatisch festgestellten Stoff der Zeitfolge nach vom Beginne der Weltschöpfung bis zum Ende der Welt, wie er in den biblischen Büchern von Moses bis zur Offenbarung des Johannes niedergelegt ist, und sie schließen hieran die Darstellungen aus dem Kreise der Marienlegende, diejenigen der Propheten und Apostel, die der Märtyrer und Heiligen u. a. mehr an. Aber sie lehnen sich natürlich in der Theilung und Gliederung dieses Stoffes an das gegebene Bauwerk und dessen Architektur, so daß die wichtigsten Bilder an die Orte, welche vor allen andern gesehen werden, kommen. In der Gesammtheit aller dieser Gemälde bemerkt man sogleich zwei, sehr erheblich von einander verschiedene und sich doch auch vielfach vermischende Arten, nämlich einmal diejenigen, welche die eigentlichen Dogmen, und zum andren die, welche biblische oder heilige Geschichte darstellen. Jene sind nur symbolisirend oder doch nur mit Hülfe symbolischer Bestandtheile darstellbar, diese dagegen lassen eine rein thatsächliche Ausgestaltung in poetischer Erfindung zu. Eine dritte Art, die als eine Versöhnung jener beiden angesehen werden kann, würde darin bestehen, daß das Gemälde zwar die Darstellung eines Ereignisses, einer Handlung, einer Vision oder von etwas Aehnlichem ist, aber doch zugleich den Gedanken einer höheren Anschauung, wie im Gleichniß, enthält. Ehe wir jedoch zur näheren Betrachtung des Stoffes für die religiöse Malerei besonders übergehen, müssen wir noch einige allgemeinere Bemerkungen einschalten.

Das Uebernatürliche.

Die Kunst kann nämlich nur natürliche und menschliche Gegenstände wiedergeben, und wenn sie religiöse Dinge darstellen soll, so muß und kann sie dieselben nur als rein natürliche und rein menschliche fassen, denn der natürlichen und menschlichen Form, die ihr nur zu Gebote steht, entspricht auch nur eine, innerhalb dieser Grenzen liegende Idee. Niemandem ist es gelungen, in einem Christusbilde „Gottes Sohn vom Vater in Ewigkeit geboren“ uns vor die Augen zu führen, oder in einer Darstellung der Dreieinigkeit uns dies hohe Geheimniß des Glaubens anschaulich zu machen,

oder durch bildliche Vorführung uns gar für kecke Lehren neuesten Ursprungs geneigter zu stimmen. Mit diesen Dingen bleibe man der Kunst fern, denn man verlangt von ihr, was sie nicht leisten kann. Aber dennoch ist ihr ein hoher Flug gegönnt, und wenn sie auch den Himmel nicht auf die Erde herabziehen kann, sollte sie doch nicht vielleicht die Erde in den Himmel tragen können? Allerdings in gewissem Sinne kann sie dies wohl, wenn man, einer schönen, poetischen Vorstellung folgend, unter Himmel das Reich der Lüfte verstehen will. Dann kann die Kunst ihre Gestalten auf Flügeln in den reinen Aether erheben und sie auf einem Wolkenhimmel entfalten. Was also wirklich nicht ist, daß eine menschliche Gestalt Flügel habe und über Wolken schreite, macht die Kunst poetisch wahr. Das ist ihr Himmel, natürlich entstanden durch poetische Verbindung der atmosphärischen Luft und der Eigenthümlichkeiten von deren Bewohnern mit andern Dingen und Geschöpfen der Erde. Und dies liegt ganz innerhalb der Gesetze und Fähigkeiten der Kunst (S. 77). Da es aber der Wirklichkeit gegenüber doch unnatürlich ist, fassen wir es, weil es vernunftgemäß möglich sein könnte, als übernatürlich auf. Doch nicht alle Formen und Gestaltungen, welche in dies Gebiet gehören, sind so vernunftgemäß wie jene genannten; manche erscheinen recht vernunftwidrig und unmöglich. Aber selbst diese haben im Bereiche der religiösen Malerei oft ein, durch den Lauf der Jahrhunderte geheiligtes Bürgerrecht erlangt, und der geläutertste Kunstbegriff könnte sie aus dieser Stellung nicht mehr entfernen. Hierher gehören z. B. die geflügelten Kinderköpfe, welche Cherubim bedeuten sollen, und die keinen andern Sinn haben können, als den, den vergeistigten Inbegriff des Geschaffenen abzuspiegeln. Sie sind keine naturmöglichen Ausgestaltungen eines darstellbaren Gedankens mehr, sondern Symbol für einen Begriff, der thatsächlich völlig undarstellbar ist.

Das Symbol.

Das Symbol spielt nun überhaupt in der christlichen Kunst eine große Rolle. Durch Gewohnheit sind die Begriffe, welche dasselbe vertreten soll, unter dieser Form in das allgemeine Verständniß übergegangen; und da diese Begriffe zum Theil von hoher religiöser Wichtigkeit sind, da sie auch aus dem Gebiete der christlichen Stoffe, besonders für die Malerei, nicht ganz sich entfernen lassen, so sehen wir das Symbol immer und immer wieder, selbst von sehr vorurtheilsfreien Künstlern angewendet. Daran, die christlichen Symbole hier aufzuzählen, kann selbstverständlich nicht gedacht werden; es ist ihrer eine lange Reihe. Wir führen als Beispiele einige der wichtigeren an. Gott selbst wurde dargestellt als eine Hand, die einen Lorbeerkranz hält, Christus als Lamm und der heilige Geist als Taube. Der Phönix mit einem Stern am Haupte galt als Symbol des verjüngten und ewigen Lebens. Kreuz, Kelch, Lilie, Fisch und viele andere

Dinge kommen in ganz bekannten Bedeutungen vor. Adler, Löwe, Stier und Engel haben als evangelische Symbole fortwährende Anwendung gefunden. Auch den Farben legte man einen symbolischen Sinn, doch meist in glücklicher Uebereinstimmung mit dem allgemeinen Charakter derselben bei, so etwa weiß: Unschuld und Freude; roth: Liebe; grün: Hoffnung; schwarz: Tod u. s. w. Nicht minder haben Zahlen, geometrische Figuren und Andres mehr, zumeist unter Anlehnung an die Offenbarung des Johannes, symbolischen Beziehungen dienen müssen. Auch möchte die Erwähnung der Attribute als charakteristische Kennzeichen der einzelnen biblischen und heiligen Gestalten hier am Orte sein.

Der Heiligenschein.

Das am häufigsten angewendete Symbol dürfte aber wohl der Heiligenschein (nimbus) sein. Als Moses vom Sinai herab mit den Gesetzestafeln kam, strahlte sein Antlitz in göttlichem Glanze, und hierin liegt schon eine volle Erklärung jenes Scheines, welcher das Haupt gewisser Personen umgiebt. Doch nicht auf die Juden beschränkt war im Alterthume diese Vorstellung; bei Aegyptern, Indern, Hellenen und Römern finden wir sie, und die Wandgemälde Pompeji's (z. B. Zahn's großes Werk III. Taf. 44 u. 92) bieten den urkundlichen Belag für die bildliche Wiedergabe derselben. Vom Alterthume entlehnte den Nimbus die christliche Welt, indem sie ihn zuerst als Zeichen der Verklärung bei Märtyrern und der Göttlichkeit bei Christus selbst anwendete. Die Maria, die Apostel und die Heiligen erhielten den Schein allgemein erst später, und jedenfalls nicht vor dem Ende des 6ten Jahrhunderts. Doch blieb der Willkür noch lange ein weites Feld geöffnet, und sie machte Anwendungen des Heiligenscheines, die wir nicht ohne Befremden erblicken, so z. B. in den Mosaiken von S. Vitale zu Ravenna, wo sie den Justinian und die Theodora mit diesem Zeichen der Reinheit und Göttlichkeit schmückte. Die Form der Heiligenscheine ist in der Regel die kreisrunde goldene Scheibe, welche entweder das Haupt wie ein fester Kranz rings umgiebt, oder etwas entfernt von demselben hinter ihm schwebt. Doch kommen auch Kreuzesarme in dieser Scheibe oder nur das leuchtende Kreuz vor; es kommen Scheine in gelber und blauer, ja selbst in brauner und schwarzer Farbe vor, im letzteren Falle natürlich als Zeichen teuflischen Wesens, wie z. B. beim Judas. Um das Steife und Unnatürliche dieser Heiligenscheine zu mildern, malten feinfühlige Künstler denselben als einen wirklich durchsichtigen, leuchtenden Schein, was man gewiß als eine schickliche und glückliche Auffassung billigen muß; mehrere Beispiele solcher Art sieht man unter andern zu Florenz. Die großen Meister des 16ten Jahrhunderts aber ließen den Heiligenschein entweder ganz weg oder sie führten ihn auf eine feine goldene Kreislinie zurück. — Auch um ganze

Figuren oder Gruppen breitet sich oft, wohl unter Anlehnung an die Erscheinungen bei der Verklärung Christi auf Tabor, auf Gemälden der goldene Lichtschein als Glorie, oder, wenn er die höchsten göttlichen Personen umgiebt und dreifach geordnet ist, als dreifache Glorie aus.

Uebertreibungen.

Die Anwendung aller dieser symbolischen Dinge kann immer nur als ein Nothbehelf angesehen werden, der mit richtigen und geläuterten Grundbegriffen vom Wesen der Kunst nicht mehr in Uebereinstimmung zu bringen ist. Der denkende Künstler wird auch stets bemüht sein, diese Anwendung möglichst einzuschränken, aber gerade umgekehrt sucht die nachreformatorische, von den Jesuiten beeinflußte Kirche, namentlich die modern ultramontane, diese Anwendung möglichst auszudehnen. Sie setzt sich hierdurch, wie durch so viele ihrer Forderungen, mit der Bildung und dem erlangten besseren Verständniß der Kunst in Widerstreit. Außerdem verlangt sie auch bei der Darstellung von Bildern religiösen Inhaltes die Beachtung gewisser Aeußerlichkeiten in Stellung und Farbe. So wird für diesen Apostel ein rothes Gewand, für jenen ein grünes gefordert; nach der Auferstehung darf Christus nur in Weiß erscheinen und dergleichen mehr. Bis zu welcher, jedem leiblichen Geschmacke Hohn sprechenden, barbarischen Weise aber die Erfüllung solcher Forderungen durch die Kunst endlich hinführt, mag aus obiger Abbildung ersichtlich werden (Fig. 17), die nach einem Bilde des vielfach so begabten Malers Steinle genommen ist, und die ein Inbegriff wüster Unnatürlichkeit, widriger Symbolik und schwerster Verirrung der Kunst zu sein scheint. Hier ist alle Erläuterung überflüssig, und Jeder, der es mit der Kunst redlich meint, wird Angesichts solcher

Fig. 17.

gräulichen Machwerke zu dem Satze gelangen: die Freiheit der Kunst wurzelt und lebt in und durch die Gesetze ihres eigenen Wesens — jeder äußere Zwang, diesen entgegen, vernichtet jene und entweiht die Kunst! Wer aber möchte, daß die Kunst, diese holde Göttin, gefesselt und geschändet von den Kuttenträgern an ihrem Wunderwagen durch die Lande der gebildeten Völker geschleift werde? Auch genug katholische Künstler haben sich mannhaft gegen diesen Unfug mit Wort und That verwahrt, wenn auch nicht alle das Kind so offen beim rechten Namen nannten, wie es Josef Koch that, indem er die „Mißgeburten des frömmelnden, schachmatten Kunstsinnes“ in derben Ausdrücken auf Heuchelei zurückführte.*)

Die Gegenstände der religiösen Malerei.

Die Gegenstände der religiösen Malerei unterscheiden wir, wie gesagt, in die, welche wesentlich dogmatischer und in die, welche wesentlich historischer Natur sind. Zwischen beiden finden vielfache Kreuzungen und Vermittelungen, über beiden eine Verbindung zu Bildern tieferer, gleichnißartiger Bedeutung statt. Wir werden deshalb gut thun, diese Scheidung nicht allzu scharf aufzufassen, und die Gegenstände, welche die religiöse Malerei darstellt, in folgender Ordnung zu betrachten.

Biblische Geschichte.

Gleich der Anfang des alten Testamentes, die Schöpfungsgeschichte, kann nur mit Hülfe symbolisirender Elemente dargestellt werden, wie wir dies in den Werken von Michelangelo, Rafael, Cornelius und anderen älteren und späteren Künstlern sehen. Die eigentliche Geschichte der Juden aber vom Sündenfall an, wie sie in den Büchern des alten Bundes erzählt wird, ist ihrem weit überwiegenden Theile nach rein thatsächlich auszugestalten. Doch kommen diese Darstellungen weniger häufig als die neutestamentlichen vor, besonders gern aber treten sie mit diesen in einer bestimmten Weise verbunden auf. Den Künstlern, namentlich im Mittelalter, kam es nicht auf die alttestamentliche Scene an sich an, sondern auf die, von der Theologie festgestellte vorbildliche Bedeutung derselben in Bezug auf eine neutestamentliche Scene. So wurde der Mord Abel's mit dem Judaskuß, das Opfer Isaak's mit dem Leiden Jesu und vieles andre mehr in unmittelbare innere und äußere Beziehung gebracht. Der alttestamentliche Vorgang heißt dann Typus (Vorbild), der neutestamentliche Antitypus, dieser ganze Zweig theologischer Gelehrsamkeit aber kirchliche Typologie. Schon auf dem Verduner Altar zu Klosterneuburg vom Jahre 1184 finden wir ein derartiges System entwickelt, das dann seit dem 13ten Jahrhundert in der Biblia pauperum, in dem speculum humanae salvationis weiter gepflegt wurde. Aus diesen Zeichnungen und Drucken gingen dann Compositionen wohl auch in die monumentale Kunst über. — Es bedarf kaum er-

*) Vergl. auch des Verfassers „Deutsche Kunststudien“, S. 443 u. ff.

wähnt zu werden, daß außer diesen gleichlaufenden Darstellungen alt- und neutestamentlicher Geschichte die letztere auch sehr oft allein gemalt worden ist, ganz besonders in der Form der Geschichte Jesu und seiner Mutter. Dann wurde auch namentlich gern das Leiden Jesu in einer ganzen Folge von Bildern (Passion) veranschaulicht. Aber ebenfalls die einzelnen, wichtigeren Ereignisse des neuen Bundes wurden für sich allein fort und fort gemalt. Dahin gehört in erster Linie die Kreuzigung, welche die Malerei nicht nur allein für sich, wie die Bildnerei es that, als einzelnes Kreuz oder etwa als Gruppe von drei Kreuzen auffaßte, sondern die sie oft ihrem ganzen Hergange nach mit vielem Volke darstellte. Die Geburt Christi, die Beschneidung, die Flucht nach Aegypten, Vorgänge des Lehramtes, die Einsetzung des Abendmahles*), das Ecce homo, die Maria mit dem Leichname Christi (Pietas), die Grablegung und manche andere, dem neuen Testamente entnommenen Gegenstände kommen ebenfalls häufig als einzelne Malereien vor. Im Allgemeinen liebte es das Mittelalter besonders bei diesen Darstellungen mehrere Momente in einem Rahmen, auf einem Bilde zu vereinigen, wogegen die kindliche Naïvetät des Gefühls und der Auffassung jener Periode keinen Anstoß nahm, und das auch wir deswegen noch mit herzlicher Theilnahme anschauen. Wenn aber diese Naivetät von heutigen Künstlern nachgeahmt und dadurch, statt naiv zu sein, absichtlich wird, so gehört allerdings ein gutes Stück Geduld dazu, solche bewußte Vernachlässigung aller besseren Einsicht ruhig ansehen zu sollen. Neben dem Leben Jesu finden wir aus dem Bereiche neutestamentlicher Geschichte besonders das Leben Johannes des Täufers, und die hervorragenden Thaten der Apostel von der Malerei begünstigt.

Einzelne bibl. Personen.

Sehr häufig sieht man auch in Malereien der verschiedenen Epochen **einzelne biblische Personen** dargestellt, namentlich Moses und die Erzväter, die Propheten und Psalmisten, die Evangelisten und Apostel. Sie sind kenntlich entweder durch ihre Attribute oder durch ihre Namen, die in die Heiligenscheine geschrieben sind, oder durch andere Bezeichnungen mehr. Die Darstellung Jesu, schlechthin als Christus, Herr und Heiland, ist eine der allerschwierigsten, eine kaum je annähernd gelungene Aufgabe der Kunst.

Gleichnisse.

Auch die **Gleichnisse Jesu** kommen oft vor, doch ist es bei vielen derselben nicht möglich, sie rein thatsächlich und klar auszugestalten; man muß zu Symbolen greifen, und auch Spruchbänder anwenden, deren Schrift als ein Hülfsmittel zum besseren Verständniß angesehen werden

*) Vergl. des Verfassers Schrift: „Ueber die Darstellung des Abendmahles, besonders in der toscanischen Kunst; ein Beitrag zur vergleichenden Kunstgeschichte."

kann. Unter allen diesen Gleichnissen ist im Abendlande bis in unsere Zeit wohl keines häufiger dargestellt worden, als das der fünf klugen und fünf thörichten Jungfrauen, da dies die, stets so willkommene Beziehung zum ewigen Leben in sinnvollem Gewande und liebenswürdiger Form enthält. Hierher könnten wohl auch Darstellungen wie die der Seligkeiten, der Werke der Barmherzigkeit, der sieben Todsünden u. dergl. mehr gerechnet werden.

Wunder.

Bei den biblischen Wundern kann man hinsichtlich ihrer Darstellbarkeit durch die Kunst zwei Arten, eine, die derselben günstig, eine andre, die derselben ungünstig ist, unterscheiden. So lange das Wunder nicht eine feindliche Störung, sondern nur eine Steigerung der Naturgesetze ist, kann der Künstler es darstellen, doch tritt hier noch ganz besonders die allgemeine Bedingung hinzu, daß die Handlung aus dem Dargestellten auch klar ersichtlich sei. Wenn Moses also mit seinem Stabe Wasser aus dem Felsen schlug, wenn Christus Kranke heilte oder auch Todte wieder lebendig machte, so sind dies ganz brauchbare Gegenstände; wenn dagegen Teufel aus Menschen in Säue getrieben werden, oder selbst wenn sich zu Pfingsten der heilige Geist in die Jünger ergießen soll, so kann dies und Aehnliches Niemand derart darstellen, daß man ohne Symbolik den Vorgang verstände. In den Kreis der Wunder gehören dann auch einige Gegenstände, die theils dem Leben Jesu, theils der heiligen Geschichte angehören, und die oft von der Malerei gewählt worden sind. Die wichtigeren derselben mögen z. B. die Verkündigung Mariä, welche schon durch die Taube, die den heiligen Geist bedeuten soll, einen starken symbolischen Beisatz enthält, — dann die Auferstehung und die Himmelfahrt Christi, die Befreiung Petri und andres mehr sein.

Verheißungen, Visionen.

Den Wundern ihrer Natur nach sehr verwandt erscheinen die Verheißungen und Visionen. Sie wurden ehedem stets nur in ziemlich grob symbolisirender Weise aufgefaßt, und selbst ein so großer Meister wie Dürer schloß sich in seinen Bildern zur Offenbarung des Johannes dieser Behandlungsart an. Insofern zeigen sich also diese Gegenstände der Kunst gegenüber spröde und sehr ungünstig. Insofern sie aber den letzten Inhalt der Religion selbst schon gewissermaßen im Bilde widerspiegeln, lassen sie die Möglichkeit einer Ausgestaltung nach dem Prinzipe der Personification, wie es die klassische Kunst uns lehrt, zu. Und in der That, Rafael schon schlug diesen Weg mit großartigem Erfolge bei seiner Vision des Ezechiel ein, Cornelius errang auf demselben die Palme seiner Meisterschaft in seinen Cartons zur Offenbarung des Johannes.*) Solche Bilder wer-

*) Vergl. des Verfassers: „Cornelius u. s. w." Seite 200 u. ff.

den dann wirklich im reinsten Sinne anschauliches Gleichniß für die höchsten, unsichtbaren Gedanken, sie verbinden, ihre formal vollkommene Ausgestaltung vorausgesetzt, den höchsten Inhalt mit der vollendeten Form, sie bezeichnen einen Gipfelpunkt menschlicher Kunst. — Zu den Verheißungen ist auch der Gedanke des jüngsten Gerichtes zu rechnen, welches so oft und mannigfach dargestellt worden ist; doch könnte man dasselbe auch, da es meist eine große Anzahl nicht biblischer Personen enthält, weiter unten (S. 250) einreihen.*) Das Weltgericht bildet meist den räumlich ausgezeichneten Abschluß der großen Systeme christlicher Wandmalereien, wie sie viele Kirchen und Kapellen zeigen.

Die Legende der Kirche.

Nächst dem rein biblischen Stoffe bietet aber zu Gegenständen für die religiöse Malerei ganz besonders die Fülle heiliger Ueberlieferungen und Erzählungen sich dar, welche die Kirche gesammelt und, kraft ihrer Autorität, als wahr und zu glauben nöthig verkündet hat. Diese Gruppe ist seit der Reformation natürlich eine ausschließlich katholische geworden; sie wurde von Künstlern, welche dieser Kirche angehören, fortdauernd fleißig benutzt. Manche der hierher gehörigen Gegenstände sind zart empfunden und poetisch gedacht, so daß sie auch von nichtkatholischen Künstlern gern gemalt wurden, ebenso wie protestantische Dichter Legenden dichteten, und protestantische Musiker Messen componirten.

Die Madonna.

Der hauptsächlichste dieser Gegenstände ist die Jungfrau Maria, seit alten Zeiten Mutter Gottes und Himmelskönigin, jetzt von profanen Lippen meist Madonna (mia donna, meine Herrin) genannt. Wir sehen selbstverständlich davon ab, welchen Werth man in religiöser Beziehung dem Marienkultus geben will, für die Kunst und besonders für die Malerei ist die Maria eine der vorzüglichsten Ideen überhaupt, denn in ihr vereinigt sich Alles, was Schönheit verleihen kann: unschuldsvolle, jugendliche Anmuth, keusche Demuth, innigstes Mutterglück und tausend zarte, sanfte Beziehungen der Seele. Immer neue Seiten bietet dieser Gegenstand dar, immer neue Auffassungen läßt er zu, und immer ist er voll tiefen Gemüthes. Schon das einfache gewöhnliche Verhältniß von Mutter und Kind ist rührend, und wenn wir schon im täglichen Leben das reinste der menschlichen Gefühle, die Mutterliebe, wie einen Hauch göttlichen Wesens verehren: um so mehr muß die höchste und mannigfachste Steigerung dieser Verhältnisse auf das fühlende Herz mächtig und tief wirken, mögen wir auch von der kirchlichen Lehre über die Maria denken, was wir wollen. So viel wird man aber auch der letzteren zugeben müssen, daß sie, von Auswüchsen, die sich selbst richten, abgesehen, poetisch angelegt ist, daß sie als reiner Mythus

*) Vergl. des Verfassers: „Cornelius u. s. w.“, S. 129 u. ff.

genommen im ganzen Bereiche christlicher Gegenstände für die künstlerische Darstellung ihres Gleichen nicht hat. Dabei ist sie in ihrer tiefen Innerlichkeit und seelischen Zartheit anders geartet, als die klassische Mythologie, so daß sie, eine Welt für sich bildend, unabhängig davon ob sie geglaubt wird ob nicht, einen Schatz der Anregung für künstlerisches Schaffen, ebenso wie die Sagen von den klassischen Göttern und Helden, stets bieten wird. In diesem poetischen Sinne sagt Schiller mit vollem Rechte:

„Hoch auf des Lebens
Gipfel gestellt
Schließt sie blühend den Kreis des Schönen,
Mit der Mutter und ihren Söhnen
Krönt sich die herrlich vollendete Welt.
Selber die Kirche, die göttliche, stellt nicht
Schöneres dar auf dem himmlischen Thron,
Höheres bildet
Selber die Kunst nicht, die göttlich geborne,
Als die Mutter mit ihrem Sohn."

Am häufigsten ist die Darstellung der Madonna, sitzend oder stehend, mit dem Kinde auf ihrem Schooße oder ihrem Arme, doch sind hier auch andere Auffassungen möglich, nach denen sich dann der Charakter des Bildes verändert. Wir deuteten schon (S. 87 u. 92) einige derselben an, und heben hier nur noch besonders diejenige hervor, welche die Maria als thronende Königin, umgeben und verehrt von Heiligen und Engeln, darstellt. Derartige Werke sind vorzugsweise für eine feierliche, architektonisirende Anordnung (s. S. 100) und demnach besonders für eine, solcher Anordnung entsprechende feste Aufstellung auf Altären geeignet. Die vergeistigtste Auffassung dieses Gegenstandes dürfte in Rafael's sixtinischer Madonna zu finden sein, die ganz aus den Schranken dogmatischer Begrenzung in den Glanz dichterischer Vision emporgehoben erscheint. Auch das ganze Leben der Maria in der Folge von Ereignissen, wie die Bibel und die Legende sie erzählen, und ebenfalls einzelne dieser Ereignisse, wie besonders die Verkündigung, die sieben Freuden und sieben Schmerzen, das Rosenkranzfest, der Tod und die Himmelfahrt der Heiligen u. a. m. sind oft dargestellt worden.

Die Heiligen.

Außer dem Kreise der Madonnenidee tritt dann auf dem Gebiete der Legende die ganze Schaar der **Heiligen** auf, deren Darstellung, als einzelner Figuren oder in den Vorgängen ihres Lebens, eine unerschöpfliche Quelle in den Erzählungen und Lehren der Kirche fand. Ganz besonders war und ist es noch in katholischen Ländern beliebt, jedes Kirchengebäude einem auserwählten Heiligen oder einer Gemeinschaft von Heiligen zu weihen, und dasselbe, wenn möglich, mit Bildern aus der Geschichte

derselben zu schmücken. Dieser Gewohnheit verdankt die Kunstgeschichte nicht wenige ihrer hervorragenderen Denkmäler. Die Heiligen sind in der Regel durch Attribute kenntlich, über welche ausführliche Verzeichnisse wiederholt herausgegeben wurden. Häufig kommen sie auf Malereien in bestimmten Vereinigungen, wie etwa denen der Kirchenväter, Einsiedler, Ordensstifter u. a. m. vor.

Martyrien.

Ein großer Theil der Heiligen ist zugleich auch Märtyrer, und gerade die Darstellung ihres Leidens, die sie als Blutzeugen für die Lehre des Erlösers unmittelbar veranschaulichte, mußte sie in ihrer höchsten kirchlichen Bedeutung zeigen, und zugleich in diesem Sinne auch am Entschiedensten auf die Beschauer wirken. Deshalb sind Martyrien so oft gemalt worden, wenn auch nicht immer zum Heile der Kunst; denn gar viele derselben zeigen die gräßlichsten Vorgänge oder gar Handlungen, deren bloße Vorstellung schon peinlich, deren wirkliche Veranschaulichung aber über allen Ausdruck widerwärtig ist. Die italienischen Maler der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts leisteten hierin ihr Möglichstes, und auch spätere in Italien, wie in anderen Ländern thaten es ihnen nach. Nicolas Poussin, der klassicisirende Künstler, malte in größtem Maßstabe die Scene, wie dem heiligen Erasmus ganz regelrecht die Gedärme aus dem Leibe gehaspelt werden. (Vatikanische Gallerie.) Der heiligen Agathe wurden die Brüste abgerissen, und mancher Künstler stellte dieses Martyrium dar, wie die Henker mit ihren Zangen eben ans Werk gehen; Guido Reni malte auf dem zart behandelten Körper den Abschnitt der beiden Brüste naturgetreu (Pommersfelden), Bonifazio Veneziano machte es ebenso, aber ließ die liebenswürdige Dame die beiden abgeschnittenen Halbkugeln dem Beschauer entgegen halten (Akademie S. Luca zu Rom), was wahrlich einen ganz scheußlichen Anblick gewährt; Sebastiano del Piombo zog sich bei der Darstellung dieses Gegenstandes noch mit leidlichem Anstande aus der Verlegenheit (Pitti zu Florenz). Viele andre Beispiele ließen sich anreihen, um die große Verirrung der Kunst auf ein Gebiet hin, wo alle wahrhafte Schönheit aufhört, darzuthun. Ja, sogar das Leiden Christi selbst würde man anführen können, wenn man nicht durch die ganz zahllosen Darstellungen der Kreuzigung allzusehr an den Anblick des, im furchtbaren Martyrium am Holze hängenden Körpers gewöhnt wäre. Goethe aber legte, dies würdigend, einer seiner dichterischen Gestalten eine beachtenswerthe Ansicht in den Mund, indem er sie sprechen läßt: „Wir ziehen einen Schleier über diese Leiden, eben weil wir sie so hoch verehren. Wir halten es für eine verdammungswürdige Frechheit, jenes Martergerüst und den daran leidenden Heiligen dem Anblick der Sonne auszusetzen, die ihr Angesicht verbarg, als eine ruchlose Welt ihr dies Schauspiel aufdrang, — mit

diesen tiefen Geheimnissen zu spielen, zu tändeln, zu verzieren und nicht eher zu ruhen, bis das Würdigste gemein und abgeschmackt erscheint."

Die Glorien.

Das nothwendige Gegenstück zu den Martyrien der Heiligen bildet dann ihre Apotheose, welche sie im Glanze himmlischer Glorie erscheinen läßt. Opfer und Lohn sind sodann gemeinsam dem Beschauer vor Augen gestellt, um kräftig auf sein Gemüth einzuwirken. Diese Art von Kunstrichtung ist vorzugsweise unter der Gunst jesuitischer Einflüsse zur Zeit der s. g. Gegenreformation gepflegt worden.

Bibel, Legende und Kirchenlehre als ein Ganzes.

Dieser ganze überreiche Stoff, welchen die Legende bietet und der durch die Sagen oder Erdichtungen über die Apostel und deren Ende mit der Bibel in engste Verbindung gebracht wurde, war mit den Gegenständen der letzteren zusammen sehr geeignet, um ein gegliedertes System christlicher Mythologie im kirchlichen Sinne aufzubauen. Beliebte, hieraus sich ergebende Bilder sind die Darstellungen der heiligen Familien, der thronenden Madonnen verehrt von Heiligen und Engeln, die Gruppen der heiligen Anna mit der Maria und dem Kinde*), die Krönung der Maria, die Verbindung der Dreifaltigkeit mit der heiligen Familie, also die Vereinigung der himmlischen und irdischen Verwandtschaft Christi und andres mehr. Die volle Entfaltung dieser Herrlichkeit sehen wir aber auf Werken, welche die Verehrung der Dreieinigkeit, des Lammes oder dergleichen darstellen, und da finden wir denn die Handlung von der Erde zum Himmel sich erhebend, oder in eine auf der Erde, eine im Himmel getheilt. Auf der Erde ist häufig in der Mitte ein Altar angeordnet, zu dessen Seiten Kirche und Laienthum sich aufstellen, während dann in den Lüften die Gottheit in einer oder in drei Gestalten sich zeigt, umgeben von Chören der Erzengel, Engel, der Stützen des alten und neuen Bundes, der Heiligen und Seligen. Solche Werke vereinigen in gewissem Sinne den Gesammtinhalt des Glaubens nach den Lehren der Kirche; die höchsten dogmatischen Gedanken der christlichen Religion finden in ihnen Ausdruck, aber in einer Gestaltung und Form, welche mehr oder weniger Elemente aus jenen mythologischen Kreisen, die Sage und Ueberlieferung sich als Fortsetzung der biblischen Ereignisse gebildet haben, entlehnt, und welche ebenfalls mehr oder weniger symbolischer Hülfsmittel sich bedient. Aber jene höchsten Gedanken geben diesen Werken doch ihren eigentlichen Charakter, sowohl in Hinsicht ihrer Bedeutung, wie in Hinsicht ihrer Anordnung und Ausführung, welche letzteren in Uebereinstimmung mit der Natur solchen Inhaltes nach großartiger Gesetzmäßigkeit und feierlicher Würde, d. h. nach klassischem Styl in jedem Betrachte streben.

*) Vergl. des Verfassers „Italienische Blätter", S. 237 u. ff.

Deshalb sind derartige Werke in glücklicher Weise immer nur von den größten Meistern hervorgebracht worden. Sie stellen an den Genius die schwierigsten Aufgaben der Erfindung, Composition, Formengebung und Charakterisirung; sie setzen bei ihm ebenso geistige Tiefe und dichterische Gabe, wie klassische Gestaltungskraft und geläuterten Geschmack voraus. Hierüber wird Niemand im Zweifel sein, der mit Verständniß und Hingabe Werke wie die Disputa Rafael's, die Dreifaltigkeit Dürer's, den Eyck'schen Altar, die Erwartung des Weltgerichtes von Cornelius oder ähnliche berühmte Gemälde studirt. Noch mehr aber, als bei einzelnen Bildern, ist eine Verbindung des biblischen Stoffes mit jenen mythologischen Weiterbildungen bei Gemäldefolgen möglich, bei großen, gegliederten Altarwerken, bei Wandmalereien. Als ein sehr merkwürdiges Beispiel dieser Art nennen wir hier die Cappella degli Spagnuoli bei S. Maria Novella zu Florenz, deren Malereien eine völlige Verwebung des höchsten christlichen Glaubensinhaltes mit den Wundern und Thaten des heiligen Dominicus und dessen Nachfolger zeigen.*)

Zeitgenössische Personen und Costüme.

Ein Schritt weiter noch und man fand sich im vollsten Rechte, zeitgenössische Persönlichkeiten mit den heiligen Gegenständen auf Bildern unmittelbar zu verbinden. Als Stifter mochten diese zuerst bei Altargemälden, besonders bei den Darstellungen der thronenden Maria, in verehrender Stellung Eingang gefunden haben; dann traten sie mit ihren ganzen Familien auf, und endlich führten die Künstler ihre Zeitgenossen massenweise auf ihren frommen Gemälden ein, als Mitwirkende oder als Zuschauer, je nach dem Charakter des Gegenstandes. Namentlich unter den Fresken der Florentiner Maler des 15ten Jahrhunderts könnte man zahlreiche Beispiele hierzu angeben, wir beschränken uns, als besonders bemerkenswerth die Gemälde zur Geschichte des Noah von Benozzo Gozzoli im Campo santo von Pisa und die Malereien von Domenico Ghirlandajo im Chor von S. Maria Novella zu Florenz anzuführen. Auch bei den Venetianern war diese Art der Auffassung sehr beliebt, bis sie endlich so sehr überwucherte, daß die heiligen Darstellungen ihren geschichtlichen und religiösen Charakter ganz verloren und einfache Abbilder des damaligen Lebens wurden, wie wir das, mit so glänzender Meisterschaft vorgetragen, bei Veronese sehen.**) Durch diese Einführung zeitgenössischer Persönlichkeiten ward von selbst auch das zeitgenössische Costüm in die Gemälde religiösen Inhaltes eingeführt, das dann auch oft bei den heiligen Personen selbst Anwendung fand. Dürer stellte wiederholt die Maria mit

*) Vergl. des Verfassers „Italienische Blätter“, S. 215 u. ff.

**) Vergl. des Verfassers „Italienische Blätter“, S. 193 u. ff., S. 223 u. 91.

dem Kinde oder die heilige Familie völlig im Gewande und in der Umgebung seiner Zeit dar.

Der Teufel und Tod.

Endlich ist noch eine Figur zu erwähnen, die auf religiösen Gemälden sehr oft vorkommt, der Teufel, und mit ihm seine Genossen. Das Mittelalter faßte ihn durchgehends phantastisch und geschmacklos auf, und besonders die nordischen Künstler leisteten hierin Erstaunliches, während die Italiener maßvoller waren. Das klassische Teufels-Ideal als die Verkörperung des Bösen in schöner Form zu gestalten, gelang erst Cornelius.*) Dem Teufel nahe verwandt erscheint der Tod, als das häßliche Gerippe mit Sense und Stundenglas. Auch er ist, — wie viele unzählige Male! — in dieser, von der antiken Gestalt des Todesgenius mit der gesenkten Fackel so schroff abstechenden Widerwärtigkeit gemalt worden; ja die mittelalterliche Phantasie hat sich darin gefallen, ihn als warnendes Schreckbild mitten ins bunte Leben hinein zu mengen, und in diesem Sinne ihn im Tanze mit den verschiedenen Ständen und Lebensaltern vereinigt. Das sind die Todtentänze, deren entwickeltster und reifster derjenige von Hans Holbein dem Jüngern ist. Auch die ars moriendi möchte hier zu nennen sein.

Personificationen.

Hinsichtlich der Personification von Begriffen, wie Religion, Kirche, Glaube, Liebe, Hoffnung und dergl. mehr können wir auf das oben (S. 228) Gesagte verweisen, das auch im Wesentlichen hier gelten kann. Doch ist der Malerei ein weiteres Feld geöffnet, indem sie solche Gestalten in eine Verbindung mit Personen der übrigen religiösen Stoffgebiete oder der Geschichte bringen kann, wie dies z. B. Overbeck in seinem großen, zu Frankfurt befindlichen Gemälde des „Triumphes der Religion in den Künsten“ gethan hat, wo er freilich auch symbolische Hülfsmittel für seine Darstellung heranzog.

Orte der Malereien relig. Inhaltes.

Die Orte, wo Malereien religiösen Inhaltes ausgeführt wurden, sind verschiedenartig. In erster Linie dürften die großen Flächen zu berücksichtigen sein, welche im Innern von Kirchen und andern Räumen an Wand und Gewölbe zur Darstellung frommer Gegenstände einluden. Diese Wandmalereien sind in ihren einzelnen Theilen entweder mehr zufällig an einander gereiht, wie etwa die verschiedenen Bildergruppen im Campo santo von Pisa, oder sie sind nach einem jener (S. 240) erwähnten Systeme in bestimmter Ordnung entwickelt, wie etwa die Fresken Giotto's in S. Maria dell' arena zu Padua.**) Hinsichtlich der Ausführung kann man bemerken, daß im kunstgeschichtlichen Verlaufe Mosaiken, Secco-

*) Vergl. des Verfassers „Cornelius“ S. 145, 211.

**) Vergl. des Verfassers „Italienische Blätter“ S. 193 u. S. 58 u. ff.

malereien, Fresken und Oelmalereien vorkommen. — Nächst den Wandmalereien müssen die Bilderaltäre hervorgehoben werden, deren Malereien meist entweder in Tempera oder in Oel ausgeführt sind. Die älteste Form, in welcher bildliche Darstellungen sich mit Altären verbunden finden, ist die, daß sie, wenn es gemalte Tafeln von Holz, Metall u. s. w. waren, an der Vorder- und Rückseite des Tisches vorgesetzt, oder wenn es gewebte Teppiche waren, vorgehängt wurden. War dieser Schmuck an der Vorderseite angebracht, so hieß er Antependium, an der Rückseite aber hieß er Superfrontale. Dann aber wurden Bilder auf die Altäre gestellt, und zwar entweder als einzelne Stücke, oder, was in der Regel der Fall ist, als gegliederte Werke, welche aus dem Mittelbilde und den Flügeln, oft auch noch aus dem Staffelbilde (Predella) und der Bekrönung (Lünette) bestehen. Die Flügelaltäre werden nach der Zahl der einzelnen Klappstücke als zwei-, drei-, vier- und fünftheilige, oder Diptycha, Triptycha u. s. w. unterschieden. Diese Altarwerke sind auch an den äußeren Seiten des zugeklappten Schreines meist bemalt, und oft mit Bildwerken in Holz (s. S. 135) mehr oder weniger reich geschmückt. Auch die kleinen Trag- und Reisealtärchen, welche gewisse bevorrechtete Personen besaßen, sind mit Gemälden ausgestattet. — An die Altäre schließen sich die Bilderfolgen, deren einzelne Stücke entweder für sich allein, jedoch eins an das andre sich gehörig reihend, aufgestellt sind, wie z. B. in der Folge der gemalten Stationen, oder die gemeinsam in eine architektonische Umrahmung gefügt sind, wie es z. B. bei Chorgestühl, Schrankthüren u. a. m. der Fall ist. — Die einzelnen, für sich bestehenden Gemälde wurden auf Tafeln oder Leinwand, für Kirche und Haus, in großer Zahl und mannigfacher Verschiedenheit angefertigt. — Auch diejenigen einzelnen Darstellungen und namentlich diejenigen Folgen von Darstellungen dürfen wir hier nicht unerwähnt lassen, die als Zeichnungen, besonders als Miniaturen, dann später aber auch in Holzschnitt oder Kupferstich ausgeführt wurden. Von solchen älteren cyklischen Werken nannten wir die wichtigsten gelegentlich schon, wie z. B. die Passion Christi, das Leben der Maria, die Apokalypse, die Biblia pauperum, die ars moriendi u. a. m. In der nachreformatorischen Zeit kamen besonders in den protestantischen Ländern die illustrirten Bibeln und die Bilderbibeln auf. —

Der Künstler und der relig. Stoff.

Wenn in der Darlegung unsrer Ansichten über die Grundbegriffe der Kunst, hinsichtlich der Erfindung des Kunstwerkes, das dichterische Moment so entschieden betont werden mußte, so werden wir auch fordern, daß dasselbe dem religiösen Stoffe gegenüber nicht fehle. Ein äußerliches Machen nach dem bloßen Wortlaute der Bibel, der Legende oder besonderer kirchlicher Vorschriften wird nicht die Voraussetzung zum Entstehen eines wahrhaften Kunstwerkes sein können. Der Künstler muß vielmehr

sich ganz mit seinem Gegenstande erfüllen und ihn aus seinem eigenen Geiste heraus gestalten und darstellen. Dies wird er um so leichter können, je inniger und tiefer er von dem Glauben an diesen Gegenstand selbst durchdrungen ist, denn die große Innerlichkeit der christlichen Stoffe und ihre Bedeutung als Inhalt der Religion erklärt dies leicht, und die bisherige Erfahrung bestätigt es auch ganz rückhaltslos. Dies Verhältniß aber wird den Künstler wiederum gerade um so ängstlicher am gegebenen Worte sich halten lassen, und nur starke und große Talente werden, vom Boden ihres festen Glaubens aus, es wagen, von dieser allzu engen Anlehnung abzugehen und ihre Stoffe, in freier Begeisterung schaffend, dichterisch und künstlerisch zu gestalten. So aber haben es in der That alle wahrhaft bedeutenden Meister von Giotto bis auf Cornelius gemacht.*)

Christenthum und klassische Mythologie.

2) Der klassischen Mythologie steht der christliche Künstler anders gegenüber, und doch wiederum auch auf ganz dem nämlichen Standpunkte. Denn zwar religiös glaubt er nicht an die Gestalten und Sagen derselben, aber poetisch muß er doch an sie glauben, da er sich sonst ja für sie nicht begeistern könnte. Wie wir schon (S. 227) sagten, daß eben Christenthum und klassische Mythologie sich hinsichtlich der Kunst nicht ausschließen, sondern vielmehr ergänzen, so finden wir auch, daß ganz positiv gläubige Künstler mit der vollen Kraft ihres Wesens sich an die olympische Götterwelt hingeben konnten. Wir faßten an einem anderen Orte dieses wechselseitige Verhältniß des Christenthums und der klassischen Mythologie zum Künstler dahin zusammen, daß wir schrieben: „die Götter von Hellas leben ewig durch die unwandelbaren Ideen ihres Wesens; durch sie ist die poetische Offenbarung Gottes in der Natur gegeben, wie durch Christus die ethische Offenbarung Gottes im Menschen.“ Wir können, wenn wir die klassische Grundlage unsrer ganzen Bildung seit 400 Jahren nicht verleugnen, wenn wir unsern Gedanken- und Bilderkreis nicht muthwillig einengen wollen, der mythologischen Gestalten nicht entrathen, weil Gedanken und Vorstellungen in unserm ganzen Leben und Treiben vorhanden sind, die nach Gestaltung drängen, die dargestellt sein wollen, und die doch nicht anders dargestellt werden können, als in jenen Bildern, die mehr als sonst irgend welche auf dem Gebiete der Kunst uraltes und heiliges Heimathsrecht haben. Was steifgläubige Eiferer und ultramontane Wortführer hiergegen in ihrer Unwissenheit, Blindheit oder Bosheit vorbringen und vorgebracht haben, kann als abgestandene Waare auf sich beruhen bleiben.

*) Vergl. des Verfassers Schrift „Ueber die Darstellung des Abendmahles u. s. w.“ S. 27 ff. u. 86, und dessen „Cornelius“ S. 119 ff.

Die mythologische Malerei war im Alterthum natürlich die religiöse Malerei; sie unterscheidet sich von vornherein künstlerisch von der christlichen dadurch, daß sie ihr Geistiges ganz in die Form giebt und nichts Symbolisches zurückbehält. Bei dieser hohen Bedeutung der alten Mythologie für eine rein menschliche Auffassung durch die Kunst lag es, ganz abgesehen von jenen angedeuteten tieferen Gründen, nahe, daß die Malerei, wie die Bildhauerei unsrer Zeit sich mit Vorliebe den Gegenständen derselben zuwenden mußten. Diese Wahlverwandtschaft bethätigte sich auch bereits im Zeitalter des Wiederauflebens der Künste, als man im 15. Jahrhundert überhaupt auf das Alterthum zurückzugehen begann, so daß denn auch etwa von dieser Zeit an neben den christlichen Bildern die mythologischen auftreten. Diese Bilder machen mit jenen zusammen den Hauptinhalt der ganzen italienischen Malerei der Blüthezeit und der Epoche der Akademiker aus, und gegen sie gehalten, verschwinden die Versuche zu geschichtlichen Darstellungen, die Anfänge der Landschaft u. s. w. fast ganz. In den italienischen Abtheilungen unserer Gallerien sind es, neben den Bildnissen bestimmter Personen, mit kaum nennenswerthen Ausnahmen Gemälde christlichen und mythologischen Inhalts, die uns von den Wänden entgegen schauen: ein Umstand, der schon äußerlich den großen Werth der alten Mythologie auch für die Malerei bekunden müßte. Im Norden ist die Mythologie, obwohl besonders Rubens sie liebte, ihrem wahren Wesen und ihrer eigentlichen Poesie nach, bis zum Aufleben der Künste, bis auf Carstens und Cornelius, nicht genügend verstanden worden. Nun aber fand man sich bald so eingelebt in jene Welt, daß man sie auch mit der Wirklichkeit in unmittelbare Beziehung setzte, und im poetischen Bilde die Götter wieder wie ehedem unter den Sterblichen erscheinen ließ. Namentlich in der profanen Monumentalmalerei entfaltete sich die alte Mythologie theils ganz rein in ihren eigenen Gestalten, theils in der Form einer Einführung dieser in menschliche Kreise.

Die mythologische Malerei.

In jener Weise wurde sie schon in Italien vielfach dargestellt, und nicht wenige Werke dieser Art, wie vor allen die Bilder des Amor und der Psyche von Rafael in der Farnesina zu Rom, werden immerdar ein hoher Ruhm der Kunst bleiben. Im 17. und 18. Jahrhundert ging die Mythologie, besonders in den zahlreichen Deckenbildern, in die Allegorie auf und verkrüppelte nach und nach ganz. Die neueste Epoche der Kunstgeschichte hat besonders einige Gegenstände begünstigt, die sie den ihr eigenthümlichen monumentalen Werken (s. S. 214) am besten anpassen konnte; sie wählte den Apoll mit den Musen, Apoll und Marsyas und Aehnliches für Theater und Concertsäle, die Themis oder Nemesis für Gerichtshallen, Bilder aus dem Kreise des Dionysos, der Aphrodite, des Eros für Gesellschaftszimmer,

Rein mythologische Bilder.

den Hermes und Poseidon für Börsen- und Handelshäuser. Museen schmückte sie in den Theilen, wo antike Skulpturen aufgestellt wurden, am besten mit Gemälden von einem, der Bedeutung dieser nahe verwandten Inhalt. Das Höchste, was die neuere Malerei bei Darstellung rein mythologischer Gegenstände erreicht hat, sind jene berühmten Fresken des Cornelius in der Glyptothek zu München. Gewisse Kreise der mythologischen Welt eignen sich vorzüglich zu einer humoristischen Auffassung, in der sie denn auch oft dargestellt wurden. Besonders gehört hierher Eros mit seinen Streichen und Leiden, sowie das, um den Dionysos sich gruppirende Sagengebiet. In ihrer Auffassung der antiken Götter- und Heldensage unterscheidet sich die neuere deutsche Malerei von der italienischen des 15. und 16. Jahrhunderts hauptsächlich dadurch, daß jene mehr den ernsten und bedeutenden Sinn derselben aufsucht, diese mehr die heitere Seite derselben beachtet; diese hält sich ungefähr an die Vorstellungen der Gottheiten, wie sie Homer giebt, jene gern an die mehr geläuterten und vertieften Vorstellungen derselben, wie wir sie bei Aeschylos und Sophokles finden.*)

Mythologisch-menschliche Idealbilder.

Die mythologischen Bilder, in denen Götter und Menschen gemeinsam vereinigt sind, werden häufig für Allegorieen gehalten, was sie in der That nicht sind; denn einmal sind die, in denselben enthaltenen Göttergestalten wirklich Das, was sie bedeuten, bekannte Personificationen gewisser Ideen, und zum andern sind die dargestellten Menschen wirkliche Menschen, die das sind, was sie scheinen. Die Verbindung beider Momente ist eine poetische, freie und ideale, sowohl dem geistigen Gehalt des Bildes als der Form nach; denn nur hochpoetische Stoffe lassen sich so ausdrücken und nur die ideale Form kann für die Darstellung derselben angemessen sein, da alles Zeitkostüm die Einheit aufheben, und aus dem Werke sofort eine Allegorie machen würde. Wie die Götter, müssen die Menschen ideal gekleidet oder nackt sein, die Charakteristik muß sich der antiken Idealgestalt mehr und mehr nähern, das Ganze muß Eines sein. Die ländlichen Gottheiten Kybele, Demeter, Hestia, Dionysos u. s. w. erscheinen mitten in der Landschaft, wo die Schaar der Landleute, der Winzer und Schäfer zum festlichen Empfange sie froh umringt; jede der Gottheiten bringt ihre Gaben den Sterblichen, und hier zündet Hestia das heilige Feuer des Heerdes an, dort reißt der Verleiher des Weines zum frohen Tanze hin. Wohl läßt sich so ein einheitliches, poetisches Bild vom Landleben entwerfen, das wie eine Idylle voll reichen Zaubers sich vor unsern

---

*) Vergl. des Verfassers Aufsatz: „Die zweite Wiedergeburt (Renaissance)“ in dessen „Deutschen Kunststudien“ S. 467 u. ff., besonders S. 494.

Blicken aufthut. So kann man das menschliche Leben überhaupt von den ersten Kämpfen mit den elementaren Kräften bis hin zur Gesittung und Uebung der Kunst in einer Reihe von Gruppen darstellen, deren eine sich in die andere fortsetzt, wie Schinkel dies in seinen großen, unter Cornelius Leitung ausgeführten Fresken in der Halle des Berliner Museums gethan hat. Indem wir noch einmal die freie und volle Menschlichkeit der mythologischen Gestalten, in ihrer künstlerischen Erscheinung, betonen, und hiermit auf die volle Gleichartigkeit des Wesens in allen Theilen der eben besprochenen Bilder hinweisen, muß zugleich der Irrthum, dieselben Allegorien zu nennen, nachdrücklichst hervorgehoben werden. Es sind mythologisch-menschliche Idealbilder. Von dem eigentlichen Begriff und Wesen der Allegorie, wie von denjenigen Gemälden, die man allegorisch-historische oder ideal-historische nennen könnte, werden wir sogleich Gelegenheit haben zu sprechen, und dabei werden wir noch auf diese mythologisch-menschlichen Idealbilder kurz zurückweisen müssen.

Die außerklassische Mythologie.

Die Götterlehren anderer Völker als die der Griechen für die Kunst zu verwenden, ist nicht von Erfolg begleitet gewesen, da dieselben theils phantastisch und unklar, theils nüchtern und unpoetisch sind. Einzelne Züge aus der nordischen Mythologie erheben sich zwar zu reinerem Gehalte, und da hat auch die Kunst sich bemüht, Darstellungen anzuknüpfen. Unzweifelhaft behauptet aber die klassische Mythologie eine solche ausschließliche Bedeutung, daß wir ohne Gefahr es unterlassen können, uns mit den Göttern der Barbaren und Germanen hier zu beschäftigen.

Die geschichtliche Malerei.

3) Die geschichtliche Malerei ist, sofern sie Thatsachen und Ereignisse aus der Geschichte und den, dieser verwandten Stoffgebieten darstellt, allerdings zunächst profaner Natur, da sie aber hinsichtlich der Erfindung, Composition und Formengebung mit der religiösen und mythologischen Malerei sehr viel Gemeinsames von grundlegender Bedeutung hat, und da die Stoffe dieser letzteren Gattungen zum Theil auch der Geschichte angehören, so verbindet man mit dem Namen „Geschichtsmalerei" einen Begriff, der über das profane Gebiet hinausreicht und überhaupt die Malerei aller höheren figürlichen Gegenstände umfaßt, besonders dann, wenn die Composition derselben, ohne symbolische Hülfsmittel bei rein thatsächlicher Ausgestaltung, der Verwirklichung strengerer Stylgesetze zustrebt. Diese Gemeinsamkeit des Namens der Geschichtsmalerei ist jedoch erst neueren Ursprunges und häuptsächlich der ästhetischen Theorie entnommen. In der Kunstgeschichte trennen sich, wie schon bemerkt, die Gattungen der mythologischen und religiösen Malerei zeitlich und räumlich sehr entschieden von einander und von der profanen Geschichtsmalerei. Namentlich nimmt die religiöse Malerei durch ihre symbolischen,

übernatürlichen Beziehungen eine gesonderte Stellung ein, so daß wir sie auch für sich haben besprechen müssen. Insofern sie aber rein menschlich und historisch ist, fällt sie mit der profanen und mythologischen Malerei unter die allgemeinen Bedingungen der Geschichtsmalerei, nämlich die der geschichtlichen Treue, der inneren Wahrheit und Klarheit des dargestellten Vorganges in sich, zusammen.

Allgemeine Bedingungen.

Erfüllung derselben im Alterthum.

Die Malerei geschichtlicher Vorgänge, besonders großer Heldenthaten und Kriegsereignisse war seit uralten Zeiten üblich, wie uns dies die ägyptischen Denkmäler lehren. Und auch bei den Griechen muß sie eine umfangreiche Uebung gehabt haben, wie wir dies aus den Beschreibungen berühmter Werke und aus den pompejanischen Bildern entnehmen. Auch die Griechen behandelten mit Vorliebe die großen Thaten ihres Volkes, und wir wissen, daß bildlicher Schmuck dieses Inhaltes in öffentlichen Hallen, Gesellschaftshäusern und andern Gebäuden reichlich vorhanden war. Bei dem nationalen Charakter der alten Kunst, bei der erheblichen Gestaltbarkeit der betreffenden Gegenstände und bei dem großen Schönheitssinn der Alten, der sich mit dem aus ihrer ganzen Natur fließenden Sinn für reines Ebenmaß harmonisch verband, ist es unzweifelhaft, daß die historischen Bilder derselben, wenn auch durch eine mehr plastische Auffassung, eine vielleicht mangelhafte Perspective und eine etwa nicht in allen Stücken vollkommene Technik beengt, dennoch dem Geiste der geschichtlichen Malerei werden entsprochen haben.

im Mittelalter,

Im Mittelalter änderte sich dies durchaus, denn bei der Darstellung biblischer Geschichten versetzte die Naivetät des Künstlers die Handlung ganz und gar in seine eigene Zeit. Auf heimathlichen Landschaften, in mittelalterlichen Städten entfalten sich die heiligen Vorgänge, und die handelnden Personen erscheinen in mittelalterlicher Tracht. Vor allem die historische Treue ist also hier vernachlässigt, und da die ganze Ausführung solcher Werke bis auf die Zeit Mantegna's und Dürer's hin an dem mangelhaften Schönheits- und Formensinn des Mittelalters leidet, so haben dieselben einen eigentlich historischen Charakter nicht. Sie sind eben ganz vorwiegend religiös und wollen ganz vorzugsweise den religiösen Inhalt recht aus voller Seele ausdrücken Mit dem Ende des Mittelalters kamen dann auch die weltlichen Stoffe in die Kunstübung und, obwohl man bis in den Anfang dieses Jahrhunderts allgemein fast nur die römische Geschichte der künstlerischen Darstellung für würdig hielt, hat sich doch von dort bis auf unsere Zeit in diesem Gebiete ein lebendiger Fluß erhalten.

in der Neuzeit.

Die neuere Geschichtsmalerei hat sich mit der Vertiefung historischer Wissenschaft auch das ganze Gebiet der Geschichte und der geschichtlichen Sage zu eigen gemacht, und sie vornehmlich stellt die Bedingung der

historischen Treue als eine wesentliche auf. Das Bild soll uns in die Zeit des dargestellten Vorgangs geistig versetzen, es soll uns Aegypter, Griechen, Römer, Deutsche u. s. w. im wahren Charakter ihrer Zeit, nicht aber moderne Menschen in der Maske eines fremden Kostüms vorführen; dies ist Sache des Theaters, und wenn die bildende Kunst, besonders die Malerei so verfährt, so erkennen wir in ihren Werken diese Verwandtschaft und nennen die letzteren theatralisch. Schlimmer noch, wenn wir statt nur moderne Menschen in der Theatermaske zu sehen, gar das lebende Modell nach Haltung und Formengebung in der Darstellung durchfühlen. Treu und innerlich wahr soll also zunächst das Geschichtsbild sein, doch ist, bei aller Festhaltung einer sprechenden Charakterisirung, die Veredlung der Form selbstverständlich hier nicht ausgeschlossen, ja sie ist vielmehr bedingt in dem Umstande, daß im Geschichtsbilde nur ein bedeutender, von Zufälligkeiten befreiter Inhalt auftreten kann. An sich häßliche Rassentypen in ein Geschichtsbild zu bringen, widerspräche ganz den allgemeinen Schönheitsgesetzen; wo man also etwa Vorgänge der jüdischen Geschichte darstellen will, wird man das Orientalisch-jüdische zu rein menschlicher Form veredeln, der jedoch durch feine Charakterisirung ein nationaler Zug erhalten bleibt. Denselben Grundsatz würde man wohl auch einer entschieden häßlichen Tracht gegenüber anwenden dürfen. Vor allen Dingen soll in der Composition selbst, im Aufbau und in der Gliederung des Gemäldes sich ein wahrhaft historischer Sinn aussprechen, der die geschichtliche Bedeutung des dargestellten Vorganges ebenso glücklich betont, als er von den Gesetzen stylvoller Composition Gebrauch zu machen weiß (s. S. 103). Gemalte Theaterscenen, oder auf Leinwand übertragene lebende Bilder werden trotz aller Sorgfalt der Ausführung immer nur mittelmäßige Werke, nur Geschichtsbilder niederer Gattung bleiben. Ein Componirverfahren wie das (S. 82) geschilderte, wird also niemals ein Gemälde ermöglichen können, in welchem wirklich historischer Geist, künstlerisch verkörpert, zur Anschauung käme.

Die geschichtliche Treue.

Hierin ist bereits einbegriffen, daß der Gegenstand des Gemäldes in der Composition, deren Anordnung und Gruppirung, in Formengebung und Charakterisirung klar und deutlich ausgesprochen sei. Uebrigens erscheint es wohl als die hauptsächlichste Voraussetzung hierfür, daß der Gegenstand selbst in sich geschlossen, klar und deutlich sei. Dann wird er auch jene unmittelbare Lebendigkeit leicht zulassen, welche nothwendig ist, um der Malerei den vollen Schein des Wirklichen zu gewähren. Diese dramatische Lebendigkeit kann natürlich nur bei Handlungen, Ereignissen und überhaupt bei Vorgängen, welche bestimmte Gegensätze in sich schließen, sich geltend machen; soll eine bestimmte Lage oder nur eine ein-

Wahrheit u. Klarheit der Darstellung.

Dramatische Lebendigkeit.

Allgemeine Bedingungen.

über [illegible] dargestellt werden, so fällt jene von selbst fort. Die Geschichts-[illegible] vollendet sich aber nur in der dramatisch lebendigen Darstellung, während Bilder der zuletzt genannten Gegenstände oft schon Uebergänge zu andern Gattungen der Malerei andeuten.

[illegible]

In Bezug auf seinen Inhalt muß das Geschichtsbild sich an das rein Wirkliche und Thatsächliche der Geschichte oder der geschichtlichen Sage, die in den Zeiten mangelhafter oder fehlender geschichtlicher Aufzeichnung ja stets in einander fließen, halten, jede symbolische Beziehung und Andeutung von sich fern halten, und womöglich solche Gegenstände wählen, die ihrer Wichtigkeit wegen bei dem gebildeten Theile des Volkes bekannt sind, zugleich aber auch eine poetische Auffassung begünstigen. Soll man erst durch seitenlange Erklärungen sich die Kenntniß des gemalten Gegenstandes erwerben, so schwindet die Unmittelbarkeit des Eindruckes ganz, die Betrachtung solches Werkes wird künstlich, gelehrt, reflectirend, statt daß sie künstlerisch-naiv und unmittelbar aufnehmend sein soll. Friedrich Rothbart's Einzug in Pavia (Schnorr), Huß vor dem Scheiterhaufen (Lessing), der Kampf um den Leichnam des Patroklos (Cornelius) sind z. B. sonach gute Gegenstände eines Geschichtsbildes, abgesehen davon, daß diese Gemälde nach Composition und Styl sehr verschiedenen Werth haben können, — nicht aber die Uebergabe der Schlüssel der Stadt Calais an Eduard IV. von England (Schrader), oder die Schlacht von Worringen (de Keyser), denn das sind entlegene und im Strome der allgemeinen Geschichte unbedeutende Ereignisse. Durch die lokale Bestimmung eines Geschichtsbildes zieht sich der Kreis für dasselbe wohl enger zusammen, und man wird so z. B. den Einzug des Herzogs Bretislaw mit der Leiche des h. Adalbert in Prag, wie er dort im Belvedere von Ruben ausgeführt ist, unter Umständen gelten lassen; das Interesse an einem solchen Bilde bleibt aber freilich dann auch lokal beschränkt. Die Forderung nach einem in der Geschichte selbst bedeutenden Gegenstand ist nicht wohl zu unterdrücken. Und noch weniger ist es diejenige nach solchen Eigenschaften des Gegenstandes, welche eine poetische Auffassung an die Hand geben, vorzüglich also eine dramatisch lebendige, in und aus sich selbst klare und sprechende Darstellung zulassen.

Die Schlachtenmalerei.

Den höchsten Grad von Bewegung und Leidenschaft empfängt das Geschichtsbild, wenn es die großen Entscheidungsmomente der Geschichte selbst, die Schlachten darstellt. Auch die Schlachtenmalerei kannten die Völker des Alterthums, wie die Denkmäler darthun, und das Mittelalter übte sie ebenfalls, wenn auch in seiner Weise, behaftet mit den Mängeln mittelalterlicher Kunst in Bezug auf Anordnung, Gruppirung, Tracht und dergleichen. Es ist bekannt, daß Rafael's Constantinsschlacht

die Bewunderung ihrer Zeit war, die unserer Zeit ist, und daß die Florentiner Schlachtenkartons des Leonardo und des Michelangelo wahrhafte Begeisterung hervorriefen. Trotzdem weichen unsere heutigen Anforderungen an ein Schlachtenbild von der Behandlung selbst dieser Werke in einigen Stücken ab, wie ein Studium derselben leicht darthun würde. Wir verlangen im Schlachtenbilde volle Realität zu sehen, nicht etwa die Andeutung oder Bezeichnung des Sieges durch schwebende Figuren oder Genien mit Emblemen und andern Zeichen, die mit der Sache selbst doch nichts zu thun haben, eine klare, den Vorgang unmittelbar aussprechende Anordnung und Gruppirung, also in Allem die strengste Befolgung der Bedingungen des Geschichtsbildes, vereint mit größter Steigerung des Affects und der Bewegung, wie dies das höchste Außer-sich-gerathen des menschlichen Wesens im Sturme der Schlacht fordert; der Feldherr allerdings muß das Ganze mit sicherer Ruhe beherrschen. Um eine bestimmte Schlacht zur Darstellung zu bringen, muß der Künstler den entscheidenden, die Schlacht besonders bezeichnenden Augenblick wählen, und denselben, in ganzer Bedeutung poetisch aufgefaßt, zur Anschauung bringen. Man hat eine Zeitlang gemeint, die Schlachtenmalerei solle in weitem Felde die Massen nach ihren taktischen Bewegungen zeichnen und so den Gegenstand aussprechen, allein dies ist doch ganz unpoetisch, unkünstlerisch und malerisch unmöglich, so daß eher eine kriegswissenschaftliche Studie, als ein Kunstwerk entsteht. Auch das Gemetzel an sich ist weder poetisch noch inhaltreich, und ein Schlachtenbild wird nur dadurch einen höheren, geschichtlichen Werth erhalten, daß es die Schlacht, ihrer dauernden geschichtlichen Bedeutung nach, auffaßt und darstellt; nicht die Schlacht, sondern der Ausgang, Sieg oder Niederlage, ist das geschichtlich Bedeutende und Fesselnde. Soll also z. B. die Schlacht von Belle-alliance künstlerisch verherrlicht werden, so malt man das Zusammentreffen Blücher's und Wellington's oder Napoleon's verzweifelte Flucht, die großen Augenblicke des Sieges und der Niederlage, aber nicht die Durchbrechung des englischen Centrums durch die Franzosen, nicht die Vernichtung der französischen Garden und ähnliche, wie immer einflußreiche Momente der Schlacht mehr, denn diese alle, weder einzeln noch zusammen genommen, bezeichnen die weltgeschichtliche Bedeutung dieser Entscheidungsschlacht. — Es versteht sich von selbst, daß Episoden aus größeren Schlachten und einzelne Kampfesscenen auch ihr Recht zur Darstellung durch die Malerei besitzen.

Die ideal-histor. Malerei.

Die Geschichtsmalerei, in dieser entschiedenen Betonung des Realen, ist ein Kind unserer Zeit, und entspricht dem realen Grundzuge der letzteren durchaus; sie setzt sich damit in Gegensatz gegen die ideale Religionsmalerei der früheren Jahrhunderte, welche jetzt ihrem Wesen nach im Allgemeinen

zelne Figur dargestellt werden, so fällt jene von selbst fort. Die Geschichtsmalerei vollendet sich aber nur in der dramatisch lebendigen Darstellung, während Bilder der zuletzt genannten Gegenstände oft schon Uebergänge zu andern Gattungen der Malerei andeuten.

Nothwendige Bedeutsamkeit des Gegenstandes im Geschichtsbilde.

In Bezug auf seinen Inhalt muß das Geschichtsbild sich an das rein Wirkliche und Thatsächliche der Geschichte oder der geschichtlichen Sage, die in den Zeiten mangelhafter oder fehlender geschichtlicher Aufzeichnung ja stets in einander fließen, halten, jede symbolische Beziehung und Andeutung von sich fern halten, und womöglich solche Gegenstände wählen, die ihrer Wichtigkeit wegen bei dem gebildeten Theile des Volkes bekannt sind, zugleich aber auch eine poetische Auffassung begünstigen. Soll man erst durch seitenlange Erklärungen sich die Kenntniß des gemalten Gegenstandes erwerben, so schwindet die Unmittelbarkeit des Eindruckes ganz, die Betrachtung solches Werkes wird künstlich, gelehrt, reflectirend, statt daß sie künstlerisch-naiv und unmittelbar aufnehmend sein soll. Friedrich Rothbart's Einzug in Pavia (Schnorr), Huß vor dem Scheiterhaufen (Lessing), der Kampf um den Leichnam des Patroklos (Cornelius) sind z. B. sonach gute Gegenstände eines Geschichtsbildes, abgesehen davon, daß diese Gemälde nach Composition und Styl sehr verschiedenen Werth haben können, — nicht aber die Uebergabe der Schlüssel der Stadt Calais an Eduard IV. von England (Schrader), oder die Schlacht von Worringen (de Kayser), denn das sind entlegene und im Strome der allgemeinen Geschichte unbedeutende Ereignisse. Durch die lokale Bestimmung eines Geschichtsbildes zieht sich der Kreis für dasselbe wohl enger zusammen, und man wird so z. B. den Einzug des Herzogs Bretislaw mit der Leiche des h. Adalbert in Prag, wie er dort im Belvedere von Ruben ausgeführt ist, unter Umständen gelten lassen; das Interesse an einem solchen Bilde bleibt aber freilich dann auch lokal beschränkt. Die Forderung nach einem in der Geschichte selbst bedeutenden Gegenstand ist nicht wohl zu unterdrücken. Und noch weniger ist es diejenige nach solchen Eigenschaften des Gegenstandes, welche eine poetische Auffassung an die Hand geben, vorzüglich also eine dramatisch lebendige, in und aus sich selbst klare und sprechende Darstellung zulassen.

Die Schlachtenmalerei.

Den höchsten Grad von Bewegung und Leidenschaft empfängt das Geschichtsbild, wenn es die großen Entscheidungsmomente der Geschichte selbst, die Schlachten darstellt. Auch die Schlachtenmalerei kannten die Völker des Alterthums, wie die Denkmäler darthun, und das Mittelalter übte sie ebenfalls, wenn auch in seiner Weise, behaftet mit den Mängeln mittelalterlicher Kunst in Bezug auf Anordnung, Gruppirung, Tracht und dergleichen. Es ist bekannt, daß Rafael's Constantinsschlacht

die Bewunderung ihrer Zeit war, die unserer Zeit ist, und daß die Florentiner Schlachtenkartons des Leonardo und des Michelangelo wahrhafte Begeisterung hervorriefen. Trotzdem weichen unsere heutigen Anforderungen an ein Schlachtenbild von der Behandlung selbst dieser Werke in einigen Stücken ab, wie ein Studium derselben leicht darthun würde. Wir verlangen im Schlachtenbilde volle Realität zu sehen, nicht etwa die Andeutung oder Bezeichnung des Sieges durch schwebende Figuren oder Genien mit Emblemen und andern Zeichen, die mit der Sache selbst doch nichts zu thun haben, eine klare, den Vorgang unmittelbar aussprechende Anordnung und Gruppirung, also in Allem die strengste Befolgung der Bedingungen des Geschichtsbildes, vereint mit größter Steigerung des Affects und der Bewegung, wie dies das höchste Außer-sich-gerathen des menschlichen Wesens im Sturme der Schlacht fordert; der Feldherr allerdings muß das Ganze mit sicherer Ruhe beherrschen. Um eine bestimmte Schlacht zur Darstellung zu bringen, muß der Künstler den entscheidenden, die Schlacht besonders bezeichnenden Augenblick wählen, und denselben, in ganzer Bedeutung poetisch aufgefaßt, zur Anschauung bringen. Man hat eine Zeitlang gemeint, die Schlachtenmalerei solle in weitem Felde die Massen nach ihren taktischen Bewegungen zeichnen und so den Gegenstand aussprechen, allein dies ist doch ganz unpoetisch, unkünstlerisch und malerisch unmöglich, so daß eher eine kriegswissenschaftliche Studie, als ein Kunstwerk entsteht. Auch das Gemetzel an sich ist weder poetisch noch inhaltreich, und ein Schlachtenbild wird nur dadurch einen höheren, geschichtlichen Werth erhalten, daß es die Schlacht, ihrer dauernden geschichtlichen Bedeutung nach, auffaßt und darstellt; nicht die Schlacht, sondern der Ausgang, Sieg oder Niederlage, ist das geschichtlich Bedeutende und Fesselnde. Soll also z. B. die Schlacht von Belle-alliance künstlerisch verherrlicht werden, so malt man das Zusammentreffen Blücher's und Wellington's oder Napoleon's verzweifelte Flucht, die großen Augenblicke des Sieges und der Niederlage, aber nicht die Durchbrechung des englischen Centrums durch die Franzosen, nicht die Vernichtung der französischen Garden und ähnliche, wie immer einflußreiche Momente der Schlacht mehr, denn diese alle, weder einzeln noch zusammen genommen, bezeichnen die weltgeschichtliche Bedeutung dieser Entscheidungsschlacht. — Es versteht sich von selbst, daß Episoden aus größeren Schlachten und einzelne Kampfesscenen auch ihr Recht zur Darstellung durch die Malerei besitzen.

Die ideal-histor. Malerei.

Die Geschichtsmalerei, in dieser entschiedenen Betonung des Realen, ist ein Kind unserer Zeit, und entspricht dem realen Grundzuge der letzteren durchaus; sie setzt sich damit in Gegensatz gegen die ideale Religionsmalerei der früheren Jahrhunderte, welche jetzt ihrem Wesen nach im Allgemeinen

vom Volke in der alten Weise nicht mehr verstanden wird. Soll aber die heutige Malerei groß und erhebend auch auf das Volk und im Volke wirken, wie sie es im Mittelalter durch ihre religiösen Werke that, so wird sie dies mit Erfolg vorzugsweise durch historische Bilder thun können. Neben der einzelnen realen Begebenheit aber hat auch die Geschichte ihre Ideale. Wir sahen, daß der christliche Gesammtstoff im Sinne kirchlicher Religiosität sich am Ruhmvollsten in der Darstellung der Verehrung der Gottheit durch Himmel und Erde entfaltet: Wie nun, wenn man einen idealen Gedanken zum Inhalt eines historischen Bildes machte? wenn man die großen Wendepunkte oder Höhen der Weltgeschichte vor das Auge bringen wollte? Es ist einleuchtend, daß derartige Ideen, also z. B. der Fall des römischen Reiches, die Entdeckung Amerika's u. s. w., in ihrer folgenschweren, mächtigen Bedeutung mit den realen Mitteln nicht dargestellt werden können, die für das Geschichtsbild vorhanden sind. Soll man darum solche Werke einer ideal-historischen Malerei aufgeben, und wenn nicht, wie soll man sie ausführen? Nur der wahre künstlerische Genius kann hierauf thatsächlich die Antwort geben; alle Betrachtungen über das Ob und Wie, bevor die Aufgabe gelöst ist, erscheinen müßig, da der Genius sie nicht braucht, weil er das Wahre in sich trägt. Bis Vollkommeneres erreicht ist, wird man Rafael's Schule von Athen als Vorbild hier ansehen dürfen. Auch wird man der Anwendung einer angemessenen Symbolik unter Umständen Raum gönnen.

Die Kaulbach'schen Bilder.

Es sind nun jedoch in neuerer Zeit mehrfache Versuche gemacht worden, und namentlich sollten Kaulbach's Wandgemälde im neuen Museum zu Berlin, wie behauptet wurde, jene Aufgabe gelöst und zugleich eine neue Richtung der Geschichtsmalerei, die s. g. symbolisch-historische Malerei, eröffnet haben. Ueber diese Werke einfach mit ja und nein absprechen zu wollen, würde wenig schicklich sein, und sie genauer zu untersuchen, ist hier nicht möglich: es genüge deshalb die Andeutung einiger wesentlichen Gesichtspunkte, nach denen die Befolgung oder Verletzung allgemeiner Gesetze der Kunst sich beurtheilen läßt. In erster Linie steht die Einheit der Composition, d. h. daß das Bild in sich einheitlich und geschlossen ist, und daß nicht einzelne Theile desselben herausgeschnitten werden können und dennoch nicht als Theile, sondern als geschlossene Ganze erscheinen, — ferner die Einheit des Gedankens, d. h. in welcher inneren Beziehung, in welcher ursächlichen Wechselwirkung die Theile des Bildes, namentlich die der eigentlichen Handlung z. B. mit den Göttern u. s. w. in den Lüften stehen — und endlich wirft sich die Frage auf, ob diese Bilder wirklich die großen Wendepunkte und Höhen der Weltgeschichte in ihrer wahren Bedeutung darstellen? Es ist bekannt, daß

unter diesen Gesichtspunkten betrachtet die Kaulbach'schen Gemälde von verschiedenem Werthe erscheinen; und daß die „Hunnenschlacht" der Lösung der großen künstlerischen Aufgabe, ein ideal-historisches Bild zu sein, am nächsten kommt. Der Name symbolisch-historische Malerei ist von den Anhängern Kaulbach's erfunden worden, doch ist er ungenau und falsch, denn in dem von uns erläuterten Sinne einer symbolischen Kunst (S. 46) sind diese Werke nicht entstanden; vielmehr wollen die meisten derselben allgemeine Ideen und Beziehungen menschlicher Geschicke, sowie deren Ursachen oder Folgen, durch biblische und mythologische Gestalten bildlich ausdrücken, welche zum Theil in ein neues Verhältniß zur einfachen Thatsache verstandesmäßig gebracht sind, — diese sind also vielmehr allegorisch und nicht symbolisch. Da sie aber der realen Auffassung des Geschichtsbildes in vielen Stücken folgen, und hierin also rein historisch sich darstellen, so müßte man sie richtiger allegorisch-historische nennen; insofern sie jedoch endlich der Lösung der oben erwähnten Aufgabe zustreben, und diese im Großen und Ganzen wirklich einmal erreichen, so wird man sie immerhin der ideal-historischen Malerei anreihen dürfen. Die Kaulbach'schen Bilder sind, wie eben bemerkt, theilweise allegorisirend, und so mögen sie uns denn auch hier als Uebergang dienen zu einer Gattung der Malerei, die wir nunmehr betrachten wollen.

Die Allegorie.

Es ist die Allegorie. Das Wort — aus ἄλλος ander und ἀγορεύω öffentlich reden, kund thun, entstanden — bezeichnet so, seiner ursprünglichsten Bedeutung nach, schon ein Kundthun, ein Darstellen auf andere als die gewöhnliche und eigentliche Weise. Die Allegorie, das Anders-kund-thun, ist der Gegensatz von dem Gleich-kund-thun, das man Homegorie (von ὁμός gleich) übereinstimmend nennen könnte. Sie hat zu den bildenden Künsten eine andere Stellung als zur Dichtung, wo sie mehr an ihrer Stelle ist, und so müssen wir hier besonders die künstlerische Allegorie oder die allegorische Malerei betrachten. Denn die Baukunst kann nie allegorisch sein; die Plastik ist es bei den Alten nur in spätrömischen Zeiten des Verfalles vereinzelt geworden, und auch später hat sie die eigentliche Allegorie nie in Uebermaß, am meisten jedoch in der Spätrenaissance begünstigt; die moderne Plastik ist nur in einzelnen ihrer Gebilde allegorisirend, wo ihr die alte Mythologie und die klassische Kunst keinen Anhalt geben konnten, wie z. B. wenn sie eroberte Provinzen unter dem Bilde gefesselter Sklaven darstellte oder dergl. mehr. Die plastische Grundbedingung der Individualisirung, der Personification ist der Allegorisirung ganz entgegen.

Begriff und Beispiele.

Denn die Allegorie ist nicht Personification einer Idee, sondern **Uebertragung eines Begriffes auf Formen**, denen derselbe sonst fremd ist. Hier werden häufig sehr starke Verwechselungen gemacht, be-

sonders unter Anlehnung an den älteren Sprachgebrauch, der eine Unterscheidung in dieser Weise nicht kannte. Auch Winckelmann folgte demselben und verstand unter diesem Worte sowohl in seinem „Versuche einer Allegorie u. s. w.“ von 1766, wie in seinen späteren Schriften vorzugsweise Personification. Zur Allegorie gehört indeß nothwendig ein klarer, in Worten auszusprechender Begriff und eine vorhandene Form, die ohne jenen ist und besteht, die ihren eigenen geistigen Inhalt hat, und mit der jener erst verbunden wird. Paul Veronese stellte z. B. den Uebergang der Weltherrschaft von dem römischen an das deutsche Reich — gewiß doch einen sehr deutlichen Begriff — dar, indem er den Jupiter, der damit doch nichts zu thun hatte, als Herrn der Geschicke auf Wolken malte, wie er Kronen und Bischofsmützen, die Attribute der Weltherrschaft, einem reich gekleideten Frauenzimmer mit Scepter, die eine Germania vorstellen soll, übergiebt, und indem er noch sonstige Nebendinge in demselben Geiste hinzusetzte. In diesem Bilde (Berliner Museum) sind alle Bedingungen der Allegorie erfüllt. Rafael's berühmte Figuren der Poesie und dreier Facultäten im Saale der Segnatura zu Rom werden gemeinhin allegorische genannt, doch sind sie volle Ausgestaltungen künstlerischer Ideen, Personificationen, wie die Gottheiten der Alten; sie sind ganz künstlerisch, klar und verständlich in jeder Hinsicht. Als aber Martin de Vos seinen „Sieg der Weisheit“ malte, setzte er ein Weib in faltigem Gewande auf einen Altar und legte ein anderes, üppiges Weib mit verbundenen Augen unter ihre Füße; auf den Knieen mit der Linken haltend hat sie ein Buch, in der erhobenen Rechten ist ein Spiegel mit zwei Schlangen gezeichnet, ob ihrem Haupte schwebt in einer Strahlenglorie eine Taube und zum Ueberfluß, da dies Alles die Sache nicht deutlich machen wollte, sind noch vier Inschriften auf diesem Bilde zu lesen, die durchaus handgreifliche Namen u. dgl. enthalten. Rafael gab seinen Figuren in sich volle Deutlichkeit und Geschlossenheit, er personificirte, er that ihr Geistiges durch ihre eigene Form kund, de Vos blieb trotz aller Mühe und aller Attribute unklar und schwach, er allegorisirte, er that das Geistige durch eine andere Form kund. Bisweilen wird eine Personification versucht, sie gelingt jedoch nicht, und eine Ueberfülle von Attributen läßt solch' ein Bild dann wie eine Allegorie erscheinen, die es in der That auch insofern ist, als ein Begriff hier durch Formen ausgedrückt ist, die eigentlich anderen Dingen oder Ideen angehören. Als Beispiel diene die „Habsucht“ von Aldegrever. Es kann nicht ausbleiben, daß allegorische Gemälde, wenn ihre Bedeutung, gleichsam ihr Schlüssel verloren gegangen ist, unverständlich und unerklärlich werden, wie dies z. B. in hohem Maße fünf merkwürdige Bilder des Giovanni Bellini in der Akademie zu Venedig

sind. Auch Malereien, welche aus einer Mischung von mythologischen Gestalten und modernen Personificationen, z. B. von Ländern, Völkern, Flüssen u. s. w. mit bestimmten Persönlichkeiten der Geschichte bestehen, werden ein stark allegorisches Ansehen haben müssen. Als Beispiel nennen wir die berühmte Folge der 21 großen Rubens'schen Oelgemälde zur Geschichte der Maria de' Medici im Louvre zu Paris.

Unkünstlerisches Wesen der Allegorie.

Die Blüthezeit der Allegorien war die Spätrenaissance und die Epoche Ludwig's XIV. Zu Venedig ward sie besonders durch Paul Veronese und Tintoretto begünstigt, und Künstler, wie diese, werden sie allerdings veredeln können, aber den Grundcharakter ihres Wesens, die Getheiltheit von Inhalt und Form, konnten und können auch sie nicht überwinden und ausgleichen. Die bildliche Allegorie ist ihrem Kerne nach unkünstlerisch und wird, trotzdem geübt, immerdar schwächlich und krankhaft bleiben. Sie ist ein verstandesmäßiges Auskunftsmittel für den Mangel einer angeschauten Personification oder der künstlerischen Auffassung einer Idee. Soll die Allegorie durchaus in die Malerei eingeführt werden, — der Plastik bleibe sie nur stets ganz fremd — so geschieht dies am wirksamsten in satyrischer Weise; es entsteht dann eine komische Allegorie, die zuweilen allerdings sehr ergötzlich sein kann, die aber freilich auch meist besondere, der Kunst nicht mehr angehörende, Zwecke verfolgt. —

Das Geschichtsbild im weiteren Sinne u. der Maler.

Die bisher von uns betrachtete Geschichts-Malerei im weiteren Sinne bezog sich auf die Gegenstände der Bibel, der Legende, der Glaubenslehre, der Mythologie, der Geschichte u. s. w., also auf nichts gegenwärtig Vorhandenes, unmittelbar vor uns Geschehenes. Der Künstler mußte in seiner Phantasie die Idee selbst ausgestalten, nicht bloß mit Augen Geschautes in seiner Weise künstlerisch auffassen. Er wird deshalb Theologie, Geschichte und Mythologie, auch wohl Philosophie treiben müssen, damit er in den Geist Dessen, was er bilden soll, auch wirklich und tief eindränge, denn hat er das Geistige des, von ihm zu schaffenden Werkes nicht ganz und voll in sich aufgenommen, wie soll aus ihm ein Werk geboren werden, das in schöner Form eben jenes Geistige voll und ganz ausspricht? Und dazu genügt nicht, daß er etwa nur die einzelne Thatsache kennen lerne, er muß den wirkenden Geist verstehen und dessen göttliches Walten ahnen lernen. Dadurch allein werden solche Bilder wahrhaft historisch, wahrhaft poetisch. Durch diese Beziehung haben dieselben einen Grundzug des Bedeutsamen, eine Neigung zum Allgemeinen und Großen, das in dem gewählten, bestimmten Vorgang sich offenbart, so sehr dessen Darstellung auch das historisch, wie das individuell Charakteristische betont. Der Auffassung nach aus dem Großen geschnitzt, muß das Geschichtsbild den Stempel innerer, gegenständlicher und poetischer Nothwendigkeit in sich tragen und diese höhere Noth-

wendigkeit in seinem Aufbau, seiner Anordnung und Formengebung schon möglichst andeuten.

Das Sitten- und Naturbild.

Aber hiermit ist das menschliche Leben und Treiben in Gegenwart und Geschichte für die Kunst nicht erschöpft. Es behauptet das Zufällige, Alltägliche sein Recht, und auch dies ist der Gestaltung durch die Malerei fähig. Ein Drittes ist nicht mehr im Gebiete der menschlichen Erscheinung möglich, und die Malerei ist dann weiter für ihre Darstellungen auf die Natur, die Thier- und Pflanzenwelt, die Werke des Menschen angewiesen. Hiermit schließt sie ihren Kreis. Jene zweite Weise, die menschliche Erscheinung zu fassen, ergiebt das Genre- oder Sittenbild; ehe wir aber zu demselben uns wenden, bedarf es der Besprechung einer Gattung der Malerei, die theils historisch, theils genrehaft sein kann, und die somit zwischen beiden die würdige Mitte hält.

Das Bildniß.

4) Es ist das Bildniß. (Portrait.) Die malerische Darstellung des einzelnen Menschen ist etwas so nahe Liegendes, daß eine schöne Sage die Erfindung der Malerei überhaupt auf die Zeichnung des Schattenumrisses eines geliebten Gesichtes zurückführt. Wenn es zunächst schon gelten mag, daß das Bildniß vor Allem treu und wahr sei, so ist nichtsdestoweniger auch hier die künstlerische Auffassung von großer Wichtigkeit, und sie kann es wohl ermöglichen, daß ein bedeutender Charakter, tiefe Gelehrsamkeit, kühner Flug der Phantasie und alle sonstigen menschlichen Eigenschaften so oder so, auf diese oder jene Weise zur Erscheinung kommen. Indem sie sich vom Zufälligen ihres lebenden Vorbildes entfernt und das Nothwendige, Bedeutende und Ewige in ihm betont, verfährt sie schon im Sinne der historischen Malerei, und ist dabei ihr lebendes Vorbild eine Person der Geschichte, so entsteht ein historisches Bildniß. Hält sie sich an das Zufällige und Gewöhnliche, so wird das Bildniß genrehaft. Zwischen beiden Arten sind natürlich viele Uebergänge möglich, und beide Arten können, wie an sich klar, statt des lebenden Vorbildes sich ebensogut ihr Vorbild als lebend vorstellen, und eine verstorbene oder historische Person auf verschiedene Weise darstellen. So z. B. ist der „Napoleon am 31. März 1814 in Fontainebleau von Delaroche“ im Leipziger Museum ein historisches Bildniß, „Friedrich der Große auf dem Brunnenrohr bei Kollin von Schrader“ ebendaselbst dies schon ungleich weniger, aber der bekannte Stich des alten Blücher im langen Rock und Filzhut mit der Pfeife im Munde ein genrehaftes. Karl der Große mit Krone und Schwert feierlich thronend (Kaulbach) ist ein vollkommen historisches Bildniß, Karl der Große im Sessel beim Kruge Bier würde so genrehaft sein, daß man vor lauter Genre, d. h. gewöhnlicher Menschenart, den großen Karl nicht erkennen würde. — Aber auch von einem

Historisches u. genrehaftes Bildniß.

Bildnisse unmittelbar nach dem Leben fordern wir, sofern es zur Höhe der Kunst sich erheben will, daß die dargestellte Person gleichsam wie in ihrem geläuterten Urbilde uns entgegentrete, daß das Dauernde und der innerste Kern ihres Wesens in künstlerischer Verklärung anschaulich werde. „Nicht die Genauigkeit der Züge, — meinte mit Recht Napoleon zu David, als dieser Künstler ihn malen sollte, — eine Warze auf der Nase machen die Aehnlichkeit; den Charakter des Antlitzes, das was es beseelt, muß man malen, damit der Genius des Mannes in dem Bildnisse lebe." Dies setzt freilich einen Künstler von geistvoller Auffassung, von scharfem, psychologischem Erkennungsvermögen voraus, und nur wenige reich begabte Männer giebt es im Laufe der Kunstgeschichte, die diesen höchsten Anforderungen der Kunst gerecht geworden sind; vor allen Leonardo, Rafael, Tizian, Dürer, Holbein, Rubens, Rembrandt u. A. Arbeiten wie etwa jene bekannten Köpfe des Balthasar Denner, die in den Gallerien immer ganze Gruppen von Sonntagsbesuchern um sich vereinen, sind nur treue, fast bis auf das einzelne Haar treue Abklatsche nach dem Leben, gewissenhafte Gesichtsabschriften, aber keine selbständigen Kunstwerke. — Man unterscheidet, je wieweit man das Bildniß vom Kopf auf die Figur ausdehnt, verschiedene Arten desselben: den Kopf, das Brustbild, die halbe Figur oder das Hülftbild, das Kniestück und die ganze Figur. Nach der Haltung oder Drehung der Figur, ganz besonders des Kopfes, bezeichnet man die Bildnisse als von vorn (en face) oder von der Halbe (profil) genommen, als halb und dreiviertel profil. Man unterscheidet die Bildnisse nach dem Verhältniß ihres Maßstabes zur wirklichen Lebensgröße, und ferner als stehende, sitzende und liegende Figuren, als Einzelbildnisse und Gruppenbilder, Bildnisse auf einfachem Grunde oder mit dem entwickelteren Hintergrunde eines Zimmers, einer Architektur, einer Landschaft u. s. w. gemalt.

Der Studienkopf.

Vom Bildniß ist der Studienkopf zu unterscheiden, bei dem es auf eine Uebung ankommt, und der meist eine treue Arbeit nach dem lebenden Vorbilde ohne besondere künstlerische Auffassung ist. Doch giebt es auch Studienköpfe, die in skizzenhafter Form schnell hingeworfen eine künstlerische Auffassung festhalten, oder die in einer Folge von Uebungen ein und dasselbe Vorbild nach verschiedenen Auffassungen durcharbeiten. Ausführung und Werth solcher Arbeiten ist natürlich sehr verschieden.

Das Genre- oder Sittenbild. Begriff.

5) Das Genre- oder Sittenbild ist, wie die schon gemachten Andeutungen ergeben, die Darstellung von Vorgängen und Handlungen im Menschenleben, die entweder ihrem thatsächlichen Inhalte nach schon der Alltäglichkeit angehören, oder die durch die Auffassung in das Alltägliche versetzt werden. Der gewöhnliche Mensch lebt und liebt, arbeitet und

ißt, aber die tiefen Leidenschaften, die entscheidenden Thaten, die hohe Begeisterung sind eben seine Sache nicht, und so stellt denn auch das Sittenbild die gewöhnlichen Seiten des Lebens dar. Es giebt uns Menschen, „lauter sterbliche Menschen", von denen der eine just so viel werth ist als der andere, und läßt sie sich danach, jeden in seiner Weise, einfach und gewohnheitsmäßig benehmen; das historische Bild aber veranschaulicht uns einzelne Personen, die sich durch Bedeutung, Charakter oder Handlung von der gewöhnlichen Menschenmasse besonders abheben. Dort also finden wir die Menschen als Gattung, genus, genre, hier den Menschen als Charakter und Person. Das Geschichtsbild nennt seine Gestalten, wenigstens die Träger des dargestellten Vorganges mit Namen, es sagt, das stellt Den und Den vor, bei der oder der Gelegenheit; das Sittenbild arbeitet, nach Guhl's treffender Bemerkung, mit „unbekannten Größen".

Das historische Genre.

Es folgt aus dieser Erklärung des Sittenbildes, daß es uns Vorgänge der allgemeinsten, gewöhnlichen und alltäglichen Bedeutung zeigt, doch kann es auch, wie schon bemerkt, geschichtliche Personen in Vorgängen solch' allgemeinster Menschengewohnheit uns vorführen. Hierdurch bildet sich eine Abart, die des historischen Genrebildes, während jene die des eigentlichen Genrebildes bleibt. Nicht durch Wahl eines geschichtlichen Kostüms entsteht das geschichtliche Genre, sondern dadurch, daß geschichtliche Personen genremäßig aufgefaßt werden. Diese Art der Malerei gehört erst unsrer Zeit an, wo sie als willkommenes Mittelglied zwischen dem alten, eigentlichen Genre und der, zu festeren Grundsätzen gelangenden, profanen Geschichtsmalerei sich entwickeln mußte. Wenn z. B., wie Karl Becker ausführte, der Augenblick dargestellt wird, wo Karl V. dem Tizian, der ihn malen sollte, den Pinsel aufhebt, wenn Friedrich der Große bei Tische mit Freunden, wie dies A. Menzel that, gemalt wird, so sind dies geschichtliche Genrestücke.

Das Genrebild im Allgemeinen.

Die eigentliche Genredarstellung war, wie die pompejanischen Gemälde darthun, den Alten nicht unbekannt; ja wir sehen sie, in der Form eines sehr flachen Reliefs, schon recht anmuthig entwickelt bei den Assyriern, wie uns die Aufgrabungen in Ninive belehrt haben. Auch das Mittelalter verräth in manchen Zügen Neigung und Verständniß für diese Kunstgattung, und ganz besonders zeigen sich hierin die Brüder van Eyck und die ganze flandrische Schule bedeutend. Obwohl diese immer noch religiöse Stoffe behandelten, kündigte sich bei ihnen doch deutlich schon die ganze Vorliebe des niederdeutschen Geistes für das Genre und die genreartige Auffassung an. So ist denn auch das Genre erst zu wirklichem und bewußtem Leben bei den Niederländern gelangt, wo es als eine diesem

Volke eigenthümliche, sehr hervorragende Kunstäußerung erschien. Denn, wenn auch die Alltäglichkeit zu seinem Inhalte wählend, soll es doch nicht poesielos sein, es soll vielmehr das Gewöhnliche poetisch durchdringen: und da muß der Maler denn vor Allem ein scharfes Auge und einen offenen Sinn für das Leben im Kleinen, für alle unbedeutenden, gleichgültigen Erscheinungen haben, muß mit Liebe in das Einzelne eingehen und es durchgeistigen, damit es dem Beschauer eine innige und herzliche Theilnahme abgewinne. Goethe's schönes Wort:

„Macht doch die Liebe, die Kunst, jegliches Kleine so groß!"

ist hier gewiß an seiner Stelle. Der Natur und dem Treiben des Menschen muß der Genremaler charakteristische und anziehende Züge ablauschen, und dazu sich einer Technik befleißigen, die dieser Liebe zum Kleinen und Einzelnen durch besondere Sauberkeit und Feinheit Rechnung trägt. Bei einer solchen Richtung des Genres nimmt naturgemäß das Komische, das Humoristische und auch das Satyrische ein besonderes Recht in Anspruch, doch kann das Bild sich ebensowohl zu wahrhaft lyrischem Gehalte vertiefen. Hier nun tritt die Erscheinung auf, daß die älteren, niederländischen Genremaler, ein Teniers, ein Ostade u. s. w. mehr Humoristen sind, während die neueren, besonders die deutschen Genremaler mehr einer lyrischen Auffassung, die in einzelnen Werken sich in die zartesten und tiefsten Empfindungen versenkt, sich zuneigen. Jene liebten Bauern- und Gesellschaftsstücke, Wirthshaus- und Gewerbescenen, komische Beschwörungen, und wo der Humor sich nicht bethätigen konnte, doch Gegenstände weniger erheblichen Inhaltes, — diese fühlten sich mehr zum Volks- und Familienleben, zur Kinderwelt hingezogen und die Humoristen unter ihnen blieben mehr vereinzelte Erscheinungen. Denn unsre Zeit konnte natürlich auch dem eigentlichen Volksleben nicht fremd bleiben, die Kunst mußte sich der Gestaltung desselben mit besonderer Vorliebe zuwenden. Zunächst zog das malerische Wesen der Italiener an, und Leopold Robert kann als der erste bedeutende Maler bezeichnet werden, der das eigenthümliche Leben des Volkes, in voller poetischer Durchdringung künstlerisch geläutert, dargestellt hat. Mit dem dann später so sehr erweiterten Reiseverkehr erweiterte sich auch der Kreis des Stoffes hierfür über Italien und die europäischen Länder hinaus; es entstanden zahlreiche Arbeiten, die uns das Leben der fernen Völker in fremden Welttheilen vorführten, doch war der größere Theil derselben wesentlich nur die treue und auf richtige Beobachtung sich gründende Wiedergabe der Wirklichkeit, so daß hier der künstlerische Werth gegen das gegenständliche Interesse zurücktritt, und man deshalb mit Berechtigung von ethnographischen Charakterbildern reden kann. Diejenigen Werke aus dem Kreise des Volkslebens aber,

Humoristisches und lyrisches Genre.

Das ethnograph. Charakterbild.

welche die volle Höhe des Kunstwerkes erreichten, faßten die Menschen in irgend einer bedeutungsvollen Handlung, in einer Lage, die einer poetischen Vertiefung fähig ist, auf; sie verliehen der Alltäglichkeit durch Gefühl und Empfindung Gehalt, sie kehrten das menschlich Wahre, Tiefe und Rührende innerhalb der Grenzen des gewöhnlichen Lebens heraus. Ein solches Werk ist dann kein Genrebild nach hergebrachten Begriffen mehr; es ist zwar immer noch Genre, da seine Figuren nicht als bestimmte Personen, sondern immer noch als Vertreter des genre humain erscheinen, aber es ist doch ein Bild, welches in das Leben des Volkes, im Ganzen oder in der Familie, nach Art und Sitte eingedrungen, welches die Sitten desselben in künstlerischer Verklärung wiedergiebt und darstellt, es ist ein Sittenbild im höheren Sinn geworden. Den Kreis dieses Sittenbildes auch auf die geheiligten und innigsten Beziehungen der Familie auszudehnen, ist Ludwig Knaus bei einigen seiner Werke in glücklicher Weise gelungen.

Das Sittenbild im höheren Sinne.

Stufenfolge der Genrearten.

Wenn sonach das Genrebild in ästhetischer Hinsicht auch im Allgemeinen das Sittenbild genannt wird, da eben in allen Erscheinungen des Alltagslebens die Sitten sich äußern, so müssen wir doch dies Gesammt-Genrefach in die besprochenen Arten so theilen, daß eine ästhetische Stufenfolge vom Sittenbild im höheren Sinne und dem historischen Genre stattfindet herab zum niederen und humoristischen Genre, dem sich die ethnographischen Charakterbilder anschließen.

Der Genremaler, die Zeitgenossen und die Vergangenheit.

Das Genre in seiner Gesammtheit ist immerhin das poetische Spiegelbild des Lebens einer Zeit nach allen seinen Richtungen, und es ist eben deshalb von doppeltem Reize. Es läßt unmittelbarer in die allgemeine Stimmung und Gefühlsweise, in die Gewohnheiten und Neigungen einer Zeit schauen, und thut dies, indem es liebevoll auch das Kleinste in schöner oder humoristischer Form darstellt. Der Genremaler steht immer ganz in seinem Volke und dem Verständniß desselben nahe, so daß er nicht Gefahr läuft, im Fluge seiner Phantasie lebenden Geschlechtern vorgreifend, für künftige und für deren Anerkennung zu arbeiten. Er streicht den Lohn des Lebens und die Anerkennung fast Zug um Zug ein, und verzichtet darauf, die höchste Palme der Kunst zu brechen. Die Genremalerei fand seit beinahe drei Jahrhunderten ununterbrochen zahlreiche Jünger, und selbst eine Epoche, wie die des kunstfeindlichen Rococco brachte in Watteau noch einen Künstler hervor, der, mit allen Eigenschaften des Genremalers ausgestattet, den Erscheinungsformen jener Zeit der Unnatur einen poetischen Zug ablauschte, und dieselben so mit feinem Sinn in seinen Bildern aufzeichnete. Das zeitgenössische Leben ist allerdings der Hauptquell für den Stoff des Genrebildes, doch kann derselbe auch aus dem Leben der Vergangenheit

genommen werden, ohne daß dadurch das Werk in das geschichtliche Genrefach versetzt würde. Das alltägliche Leben früherer Jahrhunderte ist von dem heutigen doch vornehmlich nur durch die äußere Erscheinung, die historische Tracht und besonders bezeichnende Gewohnheiten verschieden: solche Arbeiten unterscheiden sich also von den Bildern zeitgenössischen Inhaltes nur durch das Kostüm, nicht aber durch irgend etwas Wesentliches.

Fachmaler im Genre.

Die Motive für die künstlerische Behandlung und namentlich die malerische Stimmung des Genrebildes sind sehr zahlreich, und der subjectiven Eigenthümlichkeit des Malers öffnet sich, besonders durch die hierbei mögliche, größere Willkür im Licht- und Farbenspiel, ein sehr weiter Spielraum. So kam es, daß sich mehrere Genremaler auf ganz bestimmte Kreise beschränkten, und diese nach allen Richtungen hin durcharbeiteten: Dieser malte nur Gemüse- und Obsthändlerinnen in eigenthümlicher, für ihn typischer Behandlung, Jener ebenso nur Salonstücke, Der nur Stücke mit künstlicher Kerzenbeleuchtung und ein Vierter nur Bilder mit doppeltem, von zwei Seiten kommenden Lichte. In Bezug auf die Größe der Bilder behauptet eine still sich fortpflanzende Meinung, sie müßten klein sein. Dies ist insofern irrig, als es thatsächlich sehr große Genrebilder giebt, wie z. B. der bekannte Dreikönigsabend von Jordaens (zu Wien, München, Braunschweig u. a. O.) oder das Brüsseler Schützenfest von Teniers zu Wien beweisen; insofern aber sehr richtig, als der weniger bedeutende Inhalt des Genrebildes sich auch auf der weniger bedeutenden, also kleineren Fläche entfalten sollte. In der That sind ja auch die Gemälde größeren Maßstabes mehr oder weniger Ausnahmen, und die Denkmäler der holländischen Genremalerei treten uns in ihrer Gesammtheit als Gemälde kleinen Umfanges entgegen (s. S. 84.) Es ist gebräuchlich, besonders ausgezeichnete Bilder dieser Art als Cabinetsstücke zu bezeichnen. —

Größe der Genrebilder.

Bisher betrachtete Stoffgebiete.

Wir haben bisher die Gattungen der Malerei betrachtet, bei denen in Ansehung des Inhaltes der Mensch, so zu sagen, die Hauptrolle spielt, und wir setzen hier lediglich der Vollständigkeit wegen hinzu, daß sich der Mensch ja nur auf einem bestimmten Grunde, auf dem er sich bewegt, darstellen kann, daß also der landschaftliche oder architektonische Hintergrund hier stillschweigend vorausgesetzt wurde. Wir wollen jetzt den Menschen verlassen und zu Dem übergehen, was sich außer dem Menschen sonst dem Auge des Malers darbietet. Vorher jedoch müssen wir einschalten, daß der Künstler, so gut wie er seinen Stoff aus der Religion, Geschichte und Mythologie, aus dem Leben der Massen und des Einzelnen nehmen konnte, ja wohl noch einen Schatz besitzt, der alle diese Gebiete umfaßt und in sich birgt: die Dichtung.

Das Malen nach Dichterwerken.

6) Das Malen nach Schrift- und Dichterwerken kann als keine besondere Gattung der Malerei angesehen werden, es vertheilt sich in die bereits besprochenen Arten derselben und fügt sich diesen ganz ein, je nachdem die gewählte Scene des Gedichtes selbst den Charakter der einen oder andern hat, gleichviel ob dieselbe vom Dichter irgendwo entlehnt oder erfunden war. Denn es kommt garnicht auf den Ort an, wo der Stoff zu einer Malerei angetroffen und hergenommen wird, sondern auf die Art, wie er aufgefaßt und dargestellt wird. Und wie der religiösen Malerei die Bibel und andere Schriftwerke vorzugsweise Quelle ihrer Stoffe sind, so kann dieselbe auch ihren Gegenstand aus einem Gedichte biblischen Inhaltes nehmen, ohne darum ihre Eigenschaft als religiöse Malerei einzubüßen. Die Dichtungen schöpfen ja ihren Stoff selbst aus der Geschichte im weitesten Sinne oder der Gegenwart nach allen ihren Richtungen, und wenn nun der Maler, durch das Gedicht angeregt und begeistert, auf diesem, zwar mittelbaren Wege zu den Stoffen gelangt, so wird er sich, wenn er ein rechter Maler ist, sich denselben doch sofort ganz unmittelbar, frei und selbständig gegenüber stellen. Nicht dem Dichter nachdichten wird er, wohl aber wird er geeignete Gegenstände, die das Gedicht ihm nahe legt, in eigener dichterischer Kraft ausgestalten und frei schaffend zur Darstellung bringen. Damit fällt die Bedeutung des vermittelnden Gedichtes für die Bestimmung der Gattung, in welche solche Malerei gehört, weg. Wir führen einige wenige Beispiele an. Füger's Bilder zu Klopstock's Messias sind religiöse, Kaulbach's Tod Cäsar's zu dem Shakespeare'schen Trauerspiele ist ein historisches Bild, Rafael's Malereien zu des Apulejus Fabel von Amor und Psyche sind mythologische. Im Genrefach nennen wir etwa Kaulbach's Egmont bei Klärchen, nach Goethe, ein historisches, die beiden Leonoren von Karl Sohn, nach Goethe's Tasso, ein Genrebild lyrischer Art und endlich die Bilder Adolf Schrödter's zu Cervantes' Don Quixote humoristische Genrestücke. Ob die Person der Dichtung wirklich gelebt habe oder nicht, ist gleichgültig: Faust, Nathan, Hamlet und so viele andere erdichtete Figuren haben einen so bestimmten Charakter und haben sich in das Volksbewußtsein als bestimmte Personen so eingelebt, daß sie wie historische Gestalten erscheinen. Doch nicht das Drama allein, auch die andern Gattungen der Dichtung haben dem Maler stets reichen Stoff, wenn auch nicht immer so bestimmt ausgesprochene und abgerundete Persönlichkeiten, geliefert. Bei einer solchen Geschlossenheit der einzelnen Gestalt liegt die rein geschichtliche Auffassung nahe. Sind aber die Personen des Gedichts weniger abgerundet, so daß sie auch im Volksbewußtsein nicht bestimmte Formen, gleichsam Fleisch und Bein, annehmen konnten, sind sie vielmehr allgemeine Typen, so greift von selbst das Genre Platz, und der Künstler

muß viel eher auf das zu Grunde liegende Gedicht hinweisen, wenn er für seine Arbeit den Zusammenhang mit diesem wahren will. Wenn er uns z. B. ein Bild zeigt, wo er ein Mädchen am Brunnen gemalt, dem ein Jüngling den Krug hülfreich abgenommen, und wo nun beide sich über das Wasser neigen, so daß sie ihr Bildniß auf dem Spiegel desselben sehen, so muß er uns erst ausdrücklich sagen, daß diese Leute „Hermann und Dorothea" seien. Deshalb benutzt man Zeichnungen dieser Art vornehmlich als Illustrationen, ohne jedoch jene andern, zuerst genannten auszuschließen, d. h. man setzt den betreffenden Text unmittelbar daneben, oder schaltet die Zeichnung an der geeigneten Stelle dem Gedichte, der Erzählung u. s. w. ein. Hierbei nimmt man meist die vervielfältigenden Künste zu Hülfe, und gelangt auf diese Weise zu illustrirten Ausgaben schriftstellerischer Werke. — Ja, man hat dichterische Schilderungen von Landschaften illustrirt, man hat Idyllen gemalt und Zeichnungen zur Thierfabel angefertigt. Hier ist es aber zum vollen Verständniß durchaus nöthig, den Text zur Seite zu haben. Als Prinzip wird der illustrirende Künstler das S. 207 u. ff. im Allgemeinen Gesagte festzuhalten haben, und danach trachten, daß er Stellen des Gedichtes wählt, welche malerische Motive im Keime enthalten, durch deren Ausgestaltung er dann das Gedicht selbst in dessen eigenem Geiste erweitert und ausbaut. Er wird aber diejenigen Stellen, welche gleichsam fertige Bilder schildern, lieber zu vermeiden suchen, und vor allem sich vor Theilen des Gedichtes hüten, die gelesen sehr anziehend wirken, die jedoch malerisch nicht wohl darstellbar sind. Richtige Illustrationen können deshalb nie Plagiate des Gedichtes, sondern immer nur selbständige Erfindungen sein, die der Phantasie des Lesers anschaulich vorführen, was der Dichter gleichsam zwischen den Zeilen unausgesprochen oder nur angedeutet lassen mußte. Und in diesem Sinne werden sie, wie z. B. die reizenden Holzschnitte Ludwig Richter's, selbst einen sehr hohen künstlerischen Werth für sich selbst in Anspruch nehmen dürfen. —

Die Illustration.

Wir wollen nunmehr die Malereien erwähnen, die ihren Stoff von einzelnen Gegenständen der uns umgebenden Natur entnehmen — von Thieren, Früchten, Blumen, Geräthen u. s. w. — und dann diejenigen anschließen, welche die Natur in zusammenhängender Erscheinung uns vorführen, Landschaft und Marine.

Die Thiermalerei.

7) Die Thiermalerei stellt das Thier gleichsam als Individuum, in einzelnen Exemplaren oder in der Vereinigung mehrerer dar. Nicht jedes Thier ist nun freilich für diesen Zweck brauchbar, da viele so organisirt sind, daß in ihnen Individuelles sich gar nicht aussprechen kann. Die höher organisirten Thiere sind es deshalb fast ausschließlich, die für die künstlerische Darstellung sich eignen, da sie, als einzelne, uns individuelle Verschiedenheiten erkennen

lassen, da wir sie als besondere und eigenthümliche Exemplare einer und derselben Gattung unterscheiden. Die Thiere, die mit dem Menschen leben, die Hausthiere, nun vornehmlich hat der Künstler gern, und nächst diesen die Thiere der Jagd in allen Zonen. Jene bilden den Gegenstand der eigentlich s. g. Thierstücke, — diese den der Jagdstücke. Die Maler wenden sich meist der einen oder andern Art der Thiermalerei zu, ja sie lieben es häufig, sich auf die Darstellung einer einzigen Thiergattnng zu beschränken, und so finden wir denn Künstler, die ausschließlich Maler von Pferden, Rindern, Hühnern, Hunden und so fort sind; und darin gerade besteht das Poetische ihrer Kunst, daß sie neben der Darstellung des Felles, Gefieders u. s. w. in möglichst hoher malerischer Vollkommenheit dem einzelnen Thiere seine Besonderheiten ablauschen und dieselben mit den Gewohnheiten des Geschlechts in Einklang bringen. Wenn man dem Blöken einer Schafheerde einmal einige Aufmerksamkeit schenken will, so wird man bemerken, daß jedes der Schafe mit einer andern Stimme blökt: ähnlich wahrt der Thiermaler selbst in einer Heerde die charakteristische Mannigfaltigkeit der einzelnen Exemplare. Je höher das Thier organisirt ist, um so weiter kann er hierbei gehen, und da das Pferd das in allen seinen Theilen gleichmäßig am höchsten organisirte Thier ist (an Verstand steht ihm nur der Elephant voran, an Schönheit tritt es mit dem Löwen in Streit), so behauptet auch das Pferdestück den ersten Rang in der Thiermalerei. — Für die Jagdstücke wählen die Maler hauptsächlich Hirsche und Rehe, doch auch Eber, Füchse, Bären und sogar Raubthiere, welche letztere zuweilen an Stelle der menschlichen Jäger als Verfolger anderer Thiere eingeführt werden. Diese Thiere einzeln oder zu mehreren ruhend darzustellen, kommt sehr selten vor, doch würde man dann ein solches Thierstück natürlich nicht ein Jagdstück nennen können. Bei allen Thier- und Jagdstücken ist die sehr große Schwierigkeit für den Künstler wohl zu berücksichtigen, daß er alle lebhafteren Bewegungen und Affecte nicht nach Modellen, sondern nur nach dem mühevollen Studium der Thiere, wie sie sich ihrer Natur nach gelegentlich geben, malen kann.

Thierstücke, Jagdstücke.

Treten die Thiere in einer gewissen Verbindung mit dem Menschen auf, so entstehen wiederum Genrebilder, doch ist hierbei zu beachten, daß in diesem Falle der Mensch weder als Wärter noch als Verfolger der Thiere, diesen weder untergeordnet noch feindlich, auftreten kann, sondern daß eine völlige Gemeinsamkeit stattfinden muß. Kinder mit Hunden, Katzen oder Schafen, Bärentreiber mit ihrer bunten Gesellschaft und dergl. sind hier passende Beispiele. Aehnlich tritt auch das Thier in dem Idyll auf (s. S. 286). Auch wenn Thiere allein, namentlich etwa Affen

Genrebilder mit Thieren.

in Kleidern oder Beschäftigungen des Menschen dargestellt werden, hat man es mit Genrebildern, meist natürlich humoristischen zu thun, die dann allerdings sehr häufig schon zu der folgenden Gattung zu rechnen sein würden.

Die Thierfabel.

Es kann nämlich das Thier in der Fabel, die ihm menschliches Denken und Handeln unterlegt, auch bildlich dargestellt werden, und der Maler kann hier sowohl eine vorhandene Fabel illustriren, als auch unter Umständen selbst erfindend arbeiten. Diese ganze gemalte Thierfabel wird, wie nicht weiter zu erörtern sein dürfte, komisch oder humoristisch sein. —

Das Stillleben.

8) Das Stillleben. So heißt die Gattung von Gemälden, welche leblose Gegenstände, wie Früchte, Wild, Fleisch, Fische, und dergl. darstellt. Auch sie ist, wie die Thiermalerei, bereits im Alterthum geübt, aber erst bei den Niederländern selbständig ausgebildet worden. So angenehm und anziehend nun auch die geschmackvolle und treue Darstellung von Früchten ist, so wenig Reiz liegt jedoch in dem gemalten Stück Fleisch oder in einem Fisch-durch-einander, wie das diese Bilder so oft zeigen. In einem Wildpretkram, einer Fleischerbude und bei den Fischweibern hört die Poesie auf, und damit richtet sich die Wahl dahin gehöriger Gegenstände für die Malerei von selbst. Wir sind dann wohl überrascht von der sprechenden Naturwahrheit, von der Lebendigkeit und dem Spiel der Farben, aber wo soll man den Geist für einen todten Hasen, für ein Kalbsgeschlinge oder einen Hecht hernehmen? Allerdings sind die Gegenstände hübsch geordnet, wie etwa auf sauberem Tisch eine reiche Schaale mit Früchten, daneben ein angeschnittener Schinken, Kuchen, Wein in Flasche und Pokal, und umspielt der Zauber der Beleuchtung solche Gruppe, so gewinnt dieselbe wohl ein höheres Leben und wird in einer malerisch vollendeten Wiedergabe auch einen Reiz ausüben; aber nicht minder giebt es zahlreiche Bilder dieser Gattung, die, zwar technisch höchst vollendet, den Beschauer durch ihre Gegenstände nur allzu entschieden abstoßen und anwidern. Das Stillleben ist die unterste Stufe der Malerei.

Die Blumenmalerei.

9) Die Blumenmalerei. Hier stellt sich die Sache sofort ganz anders, denn mit den Blumen hat man immerdar poetische Stimmungen in Verbindung gebracht und jeder Blume einen gewissen Charakter gegeben, so daß man von jeher von der stolzen, glühenden Rose, dem lieben, trauten Röslein, dem bescheidenen, stillen Veilchen, dem treuen Vergißmeinnicht gesprochen und gedichtet hat.

„Ueber Rosen läßt sich dichten,
In die Aepfel muß man beißen."

Dies Wort Göthe's paßt vortrefflich, um den Unterschied des poetischen Werthes der Stoffe für Blumenmalerei und Stillleben klar zu machen.

In Bezug auf die Blumen ist also gewiß eine malerische Darstellung gerechtfertigt, wenn auch der Maler von der eigenen poetischen Auffassung wenig hinzuthun kann, sondern sich meistens dabei beruhigen wird, sich recht schöne Exemplare im Garten oder Treibhaus auszuwählen, und diese treu wiederzugeben. Je mehr er dies in der, jeder Blume eigenthümlichen Weise versteht, je geschmackvoller er seine Kränze und Sträuße zu winden weiß, je harmonischer seine Farbenstellungen sind, desto mehr werden seine Bilder anziehen. Schon im Alterthume war Pausias, besonders durch das Bild seiner Geliebten Glykera, die er einen Kranz windend darstellte, als Blumenmaler berühmt, doch ruhte auch diese Kunst bis auf die Zeit der Niederländer fast ganz, trieb dann aber reiche Blüthen, und ist bis heute in vielfacher Uebung geblieben.

Arabeske, Arabeskenfries.

Die Blume bildet auch den wichtigsten Bestandtheil der **Arabeske**, unter welchem Namen man ursprünglich eine den maurischen Stylformen sich annähernde Art des Ornamentbandes verstand, wie das italienische Wort arabesco, soviel wie nach Art der Araber, schon selbst sagt. Jetzt aber versteht man unter Arabeske einen Streifen, der in kühner Phantasie dem wohlgefälligen Zuge der Linien folgend, Blumengewinde, Ornamente und Thiere verbindend darstellt, der also ein gemaltes, von architektonischer Strenge und Stylgemäßheit freies Ornament ist. Tritt die menschliche Gestalt, namentlich die des Kindes, hinzu, und vereinigt so sich das Ganze, nicht zu der einfachen Anordnung des Figurenfrieses, sondern zum phantastischen In-einander-Fließen- und -Wachsen der verschiedenen Motive, so daß etwa aus einem Ornamentenkelch, anstatt der Blume, der Oberkörper eines Kindes herauswächst und dergl. mehr in zahllosen Wechselungen: so nennt man einen solchen Streifen einen **Arabeskenfries**. In der Regel ist die Aufstellung desselben, wie die des Frieses, horizontal, doch kann er auch so erfunden sein, daß die eigentliche Natur der Arabeske, — die sich überall mehr willkührlich, senkrecht, gewunden, im Bogen oder sonstwie an Wänden, Pfeilern, Säulen u. s. w. herumziehen kann, — überwiegt, und er so die verschiedenartigste Anwendung zuläßt. Die Arabeskenfriese der römischen Schule Rafael's sind klassische Vorbilder dieser Art; die neuere Zeit neigte indessen mehr der humoristischen Behandlung desselben zu (Kaulbach, Schrödter u. A.). Sehr wichtig ist das Auftreten des Arabeskenfrieses bei monumentalen Malereien, wo er das architektonische Ornament zur Theilung des Raumes in glücklichster Weise unterstützen kann.

Die Landschaftsmalerei. Prinzip derselben.

10) **Die Landschaftsmalerei.** Schon oben (S. 80) bemerkten wir beiläufig, daß es auch bei dieser Gattung der Malerei sich keinesweges bloß um die treue Wiedergabe der landschaftlichen Natur handle.

Dies Prinzip scheint sich von selbst zu verstehen, wenn man erwägt, wie viel in dem Eindrucke, den der Einzelne von der landschaftlichen Natur hat, von dessen Subjectivität abhängt. Diese subjective Hinzuthat oder, wie wir auch sagen können, diese individuelle Auffassung der Natur kann so entschieden sein, daß wir glauben, wir erst trügen Leben und Poesie in die Natur hinein. In einer solchen Stimmung schrieb Schiller: „Nie habe ich es so sehr empfunden, wie frei unsre Seele mit der ganzen Schöpfung schaltet, wie wenig diese doch für sich zu geben im Stande ist, und Alles, Alles von der Seele empfängt. Nur durch das, was wir ihr leihen, reizt und entzückt uns die Natur. Die Anmuth, in die sie sich kleidet, ist nur der Wiederschein der inneren Anmuth in der Seele ihres Beschauers ... Nur durch den Menschen wird sie mannigfaltig, nur darum, weil wir uns erneuern, wird sie neu.“ Diese Aeußerungen mögen zu weit gehen, aber sie enthalten doch eine tiefe Wahrheit; wie denn selbst Alexander von Humboldt mit Bezug auf den Eindruck, den die Natur in unsrem Gemüthe hervorbringt, sagt: „Getäuscht, glauben wir von der Außenwelt zu empfangen, was wir selbst in diese gelegt.“ Die schönste Landschaft, wenn wir sie mit Gleichgültigkeit von vornherein oder mit einer, aus allzu oftem Verkehr entsprungenen Abgestumpftheit betrachten, sagt uns nichts, und die bescheidenste Natur entzückt den aufgeschlossenen Sinn. Die heitere Landschaft klingt, wenn wir traurig sind, nicht in uns wieder, der Verzweifelnde fühlt sich in Sturm und Wetter leichter. Auch wenn wir leiblich krank oder nur etwa vom scharfen Bergsteigen hungrig und durstig sind, ist uns die entzückendste Aussicht für den Augenblick gleichgültig. Bei einer solchen Erheblichkeit des subjectiven Elementes in der Betrachtung der Natur, ist natürlich auch die Wiedergabe des Bildes, das die Natur dem Landschaftsmaler bieten kann, sehr stark von dessen Individualität bedingt. Insofern diese Bedingtheit in dem Gemälde unmittelbar sich ausspricht, können wir sie als ein lyrisches Element bezeichnen oder kurzweg Stimmung nennen. Diese Stimmung wird aber nur dann rein und wahr sein, wenn sie, ihrem subjectiven Ursprunge nach, in Uebereinstimmung mit dem allgemeinen Charakter der betreffenden Landschaft sich befindet. Denn wie die Farben an sich selbst schon einen gewissen Charakter haben (S. 165) oder doch zu haben scheinen, insofern sie in der unermeßlichen Mehrzahl der Menschen, im Großen und Ganzen, denselben Eindruck wachrufen, so hat auch die Natur, nur in viel erhöhterem Maße, Charakter und Stimmung; und in dieser Hinsicht muß der Künstler nur dahin trachten, diese Stimmung aus sich selbst heraus ganz harmonisch zu erwidern, in diesem Zustande seines Gemüthes alle Formen und Zustände, die er in der Natur sieht, aufzufassen und dieselben, so durch-

geistigt, in seinem Bilde darzustellen. Hiermit ist der bloße Abklatsch der Wirklichkeit für die Landschaftsmalerei ausgeschlossen.

Aber dieser Abklatsch wäre auch ohnehin nicht möglich, da die Verhältnisse in der Natur einen solchen im künstlichen Abbilde vollständig unmöglich machen. Denn der weite Raum, die Stärke des Lichtes und der mannichfaltige Glanz der Farben, wie die Natur sie in Wirklichkeit zeigt, sind von Menschenhand nicht nachzumachen auf der kleinen Bildfläche, mit den beschränkten Mitteln der Malerei. Der Eindruck, den in uns die Natur wach ruft, beruht aber nun zum großen Theile doch auf ihrer räumlichen Ausdehnung, auf der Bewegung ihrer Theile, der Kraft, dem Gegensatze oder dem Wechsel von Farben, Lichtern und Schatten, und dergleichen mehr. Ja, die ergreifendsten Erscheinungen gerade, der Sternenhimmel, der Ozean, die Riesenspitzen der Gebirge sind schlechthin undarstellbar, denn keine Wiedergabe derselben kann die Erhabenheit des Eindrucks der Wirklichkeit auch nur ahnen lassen; jedes Abbild wird vielmehr, wenn nicht geradezu abgeschmackt, so doch kleinlich und unschön. Die Aufgabe des Landschaftsmalers kann es deshalb nur sein, mit den Mitteln der Kunst, die poetischen Gedanken und Empfindungen, welche die landschaftliche Natur in ihm erweckt, darzustellen. Und dazu bedarf es nicht des Abschreibens der Wirklichkeit, wohl aber eines ernsten, tief eingehenden und ganz liebevollen Studiums der Natur, damit der Künstler sie und ihre Formen völlig verstehe und inne habe, damit er auf Grund dieses Besitzes für jene poetische Gedanken und Empfindungen auch die allein zutreffende Darstellungsform beherrsche. Von der poetischen Erfindungsgabe, der Phantasie, dem künstlerischen Gefühl des Malers wird also die höhere oder geringere Bedeutung eines landschaftlichen Gemäldes als Kunstwerk abhängen müssen.

Die einzelnen Theile der Landschaft.

Die einzelnen Theile, aus denen ein landschaftliches Gemälde sich zusammen setzt, entsprechen genau den einzelnen Theilen der landschaftlichen Natur selbst. Die Beschaffenheit und Bildung des Erdbodens, der uns als Ebene, Hügelland, Mittel-, Hoch- und Felsgebirg entgegen treten kann, bestimmt zunächst den allgemeinen Grundcharakter des Bildes. Die Bekleidung desselben mit Pflanzenwuchs bestimmt diesen Charakter dann näher, und bezeichnet die Zone oder die Gegend, wo das Gemälde uns hinversetzt. In der verschiedenen, geschmackvollen Gruppirung dieser Pflanzenwelt, nach Form und Farbe, besitzt der Künstler eine reiche Gelegenheit zur Bethätigung seines Schönheitssinnes. Die Darstellung von Bäumen, besonders von deren Laubwerk, wie es sich in seinen Massen gruppirt, pflegt man Baumschlag zu nennen. Als Mittel der weiteren Belebung einer solchen Landschaft bietet sich das Wasser in seinen verschiedenen Formen, als Meer, See, Fluß, Bach, Fall u. s. w. dar; und

über dieser gesammten Scenerie spannt sich dann der Himmel mit der blauen Luft und den mannichfach gestalteten Wolken aus. Die Vollendung des Ganzen bildet endlich die Beleuchtung und der Wechsel der Tages- und Jahreszeiten. Durch die verschiedenartigste Anwendung und Verbindung dieser einzelnen Stücke gelingt es dem Maler, landschaftliche Bilder der mannichfaltigsten Art herzustellen, denen er durch besondern Charakter und Stimmung gewissermaßen eine Art von Individualität zu geben vermag.

Arten derselben.

Wir können, wenn wir die vorhin angedeuteten Gesichtspunkte über das Verhältniß des Künstlers zur Natur bei einem Ueberblick über die Gesammtheit der landschaftlichen Gemälde festhalten, mehrere Arten der Landschaftsmalerei unterscheiden, die wir, wie folgt, bezeichnen. Ist die eigene poetische Hinzuthat des Malers zu dem von ihm wirklich Gesehenen eine sehr geringe, im Prinzipe eine verschwindend unbedeutende, so haben wir es mit einem Kunstwerke nur niederen Ranges zu thun; wir pflegen solche Bilder Ansichten zu nennen und verlangen von ihnen blos ein möglichst treues Abbild der Wirklichkeit. Geht aber der Künstler von seinen eigenen poetischen Gedanken aus, und sucht er in seiner Darstellung das Abbild einer möglichst vollkommenen Natur, gleichsam das ideale Urbild landschaftlicher Schönheit zu veranschaulichen, so nennen wir sein Werk Ideallandschaft. Wird jedoch das Hauptgewicht bei einem Landschaftsgemälde auf jene Stimmung, von der wir vorhin sprachen, gelegt, so bezeichnen wir es als Stimmungsbild und unterscheiden Unterarten desselben danach, ob es in seinem Stimmungscharakter rein lyrisch, oder mit epischen oder dramatischen Elementen gemischt erscheint. Ehe wir auf die Besprechung dieser einzelnen Arten des Landschaftsbildes eingehen, müssen wir, als ein gemeinsames Moment aller, die Staffage mit einigen Worten berühren.

Die Staffage.

Die Staffage erhöht häufig die Lebendigkeit des Ausdrucks einer Landschaft bedeutend, doch muß sie stets nur als Nebensache auftreten, immer nur als das Untergeordnetere gelten wollen; herrscht sie an Bedeutung vor, so hört das Bild auf, Landschaft zu sein. Sie besteht aus Gegenständen, die sich in der Natur frei bewegen oder die von Menschenhand dahin versetzt sind: Menschen, Thieren, Vögeln, Geräthen und einzelnen Architekturen. Die Staffage muß immer dem Grundcharakter der Landschaft vollkommen entsprechen, und es können daher z. B. in einer düstern, elegischen Landschaft nicht lustige Tänzer sich schwingen, es kann nicht das Gleichniß vom barmherzigen Samariter als Staffage in eine völlig heitere Landschaft hinein gezeichnet werden. Geschieht solch' ein Mißgriff, so stört die Staffage den reinen Grundton einer landschaftlichen Stimmung, und setzt an dessen Stelle eine Dissonanz, welche dadurch entsteht, daß in das unbestimmt

lyrisch-musikalische Element das bestimmte der menschlichen Figuren mit ihrer Charakteristik auf eine widersprechende Weise tritt. Das Idealbild verlangt die Staffage, die Ansicht liebt sie, aber das Stimmungsbild ist ihr weniger zugethan.

Die Ansicht.

a. Die Ansicht. Als wir sagten, daß dieselbe auf eine eigene künstlerische Auffassung verzichten müsse, weil sie nur ein treues Abbild der Natur sein wolle, haben wir keineswegs ihr überhaupt poetischen Gehalt absprechen können, da ja die Natur an sich schon poetische Stimmungen wach ruft, und dies dann also auch im Abbilde thun wird. Die Wahl des Standpunktes ist allerdings der Anfang einer Auffassung, verfährt man dann aber selbst ganz mechanisch, doch nur treu wie die Photographie, so wird man dennoch im Bilde annähernd denselben Charakter fest halten können, welchen die Natur zeigte, als sie copirt wurde, selbstverständlich jedoch nach Maßgabe jener oben besprochenen allgemeinen Bedingungen. Wie der Eindruck der Wirklichkeit von jenem Standpunkte aus auf uns gewesen sein würde, so ist es annähernd der des Bildes; wir schauen hier nicht die dargestellten Gegenstände durch das Medium eines künstlerischen Geistes, sondern ungefähr so wie sie waren. Am meisten liebt man Ansichten von Bauwerken, Städten, Ruinen u. dergl. zu nehmen, da die Ansicht der Landschaft selbst leicht sich zum Stimmungsbild erhebt. Dehnt sich die Ansicht auf den ganzen Umfang des gewählten Standpunktes aus, so nennt man sie ein Panorama (πάν all und ὁρᾶν sehen) gleichviel, ob dasselbe im Kreise aufgestellt ist und der Beschauer im Mittelpunkte sich befindet, oder ob es sich vor dem Auge des letzteren langsam vorbei bewegt. In abgeleiteter Bedeutung heißen dann alle streifenartigen Ansichten, die nach rechts und links ein weites Augenfeld nehmen, Panoramen. Wird ein panoramenartiges Bild großen Maßstabes so behandelt und aufgestellt, daß man demselben durch gewisse Vorrichtungen wechselnde Beleuchtungen und damit verschiedenartige Wirkungen geben kann, so pflegt man dasselbe Diorama zu nennen. Solche Bilder sind an der Vorder- und Rückseite gemalt, daß sie wie gewöhnliche Gemälde und auch wie Transparente wirken können. Mit dem Einfall des Lichtes nun von vorn oder hinten, mit heller oder abgeblendeter, mit farbloser oder farbiger Beleuchtung erzielt man mannichfaltige Erfolge, die, wohl geordnet und verbunden, die Wirkung einer sehr weitgehenden Illusion herbeiführen können. — Nimmt man eine beschränkte Ansicht zwischen Straßen, Bäumen oder Bergen, wo möglich mit tief gehender Perspective, so pflegt man dieselbe einen Prospekt oder auch eine Vedute zu nennen. Jenes Wort wird jedoch häufiger mit Städteansichten, dieses mehr mit landschaftlichen verbunden.

Panorama. Diorama. Prospekt, Vedute.

Beschränkt sich die Ansicht nur auf Baulichkeiten und gelingt es ihr, den selbständigen künstlerischen Sinn ihres Verfertigers durchklingen zu lassen, so wird sie Architekturbild. Es ist schwierig, den Unterschied zwischen dem Architekturbilde und der architektonischen Ansicht haarscharf zu bezeichnen, denn beide gehen so in einander über, daß man z. B. die älteren holländischen Architekturbilder zum größeren Theil heute nur noch Ansichten nennen möchte. Im Allgemeinen entscheidet der Standpunkt, insofern er der ganzen Baulichkeit im Bilde eine möglichst malerische Gruppirung giebt, dann der Sinn des Malers, der das Charakteristische des Bauwerkes herausfühlt und betont, und endlich der Reiz des Lichtes und der Farbe, im Spiel von Reflexen und Uebergangstönen. Eine architektonisch-symmetrische Anordnung von einem Standpunkte aus, der in der Mittelaxe des Bauwerkes liegt, würde sich nicht mit malerischer Auffassung vertragen; wenn demnach Jemand das Innere des Kölner Domes zeichnen wollte, und sich dabei in die Mitte des Haupteingangs stellte, so würde er nie ein Architekturbild fertig bringen. Ebenso wird es ihm gehen, wenn er den Organismus der Architektur nicht genügend versteht und Unwesentlicheres hervorhebt, oder wenn er sein Bild in der Licht- und Farbenwirkung nicht in wirklich malerischer Harmonie und Feinheit stimmen kann. Bei einem Architekturbilde liebt man mehr als beim landschaftlichen Stimmungsbilde die Staffage, und diese, die hier nur aus beweglichen Gegenständen bestehen kann, verträgt sich auch besser mit Dem, was aus Menschenhand hervorging und vom menschlichen Geiste Styl und Charakter erhielt, als mit Dem, was uns im Zustande unverkümmerter Natur mit allgemein lyrischer Stimmung entgegentritt. Doch ist die Staffage beim Architekturbilde nicht nöthig, wie umgekehrt ihre zu große Ausdehnung das Bild zu einem Genre- oder Geschichtsbilde machen würde. Häufig bringt man wohl auch einige Figuren an, um in der Größe dieser einen Maßstab für die Größe des dargestellten Bauwerkes zu geben.

Das Architekturbild.

Bei der modernen Theater-Decoration, welche wir an dieser Stelle erwähnen, kommt es vorzugsweise darauf an, der Bühne eine solche Erscheinung zu geben, daß die Täuschung, als ob die Personen des Schauspieles sich in ihrer natürlichen Umgebung befänden, angeregt wird. Diese, mittelst der Malerei bewirkte Ausstattung der Bühne geschieht durch das große, den ganzen Hintergrund füllende Gemälde, die eigentliche Decoration, und die rechts und links hinter einander stehenden schmalen Flügelbilder, die s. g. Coulissen. Landschaft und Architektur sind die Gegenstände dieser Malereien; sie sind entweder einfache Ansichten, oder Copien von Gemälden und Erfindungen bedeutender Meister, oder eigene freie Arbeiten der an den Theatern angestellten Docorationsmaler.

Theater-Decorationen.

Die Ideallandschaft. Begriff.

b. Die Ideallandschaft. Wenn man das eigentlich plastische oder stylistische Prinzip der Naturnachahmung, welches hinsichtlich der menschlichen Gestalt eine gewisse ideale Vollkommenheit der ganzen Erscheinung zu erreichen sucht (S. 77 ff.), der landschaftlichen Natur gegenüber anwendet, so wird man Berg und Baum, Thal und See nur insofern als Vorbilder ansehen, als man aus dem Studium einer Anzahl solcher Vorbilder zu einem idealen Urbilde zu gelangen trachtet, welches die Zufälligkeiten und den Wechsel der wirklichen Natur nicht kennt. Ein solches Urbild wird uns die Natur in reineren Linien, in wohlgeordneten Massen und Gegensätzen vorführen, es wird in der Anordnung seiner Theile sich an die Gesetze höherer stylistischer Composition lehnen und dieser geläuterten Erscheinungsform auch einen Inhalt voll reinerer Poesie verleihen. Diesen Inhalt kann der Künstler aber nur aus seiner Phantasie schöpfen, und er wird deshalb in der Ausgestaltung dieses Inhaltes ganz von selbst auf den Weg gewiesen, welchen der Maler des Geschichtsbildes im weitesten Sinne bei seinen Compositionen geht, den der freien Erfindung und historischen Composition. Da nun aber jenes Ideal der Natur der ewig blaue Himmel des Südens ist, unter dem der Silberbach durch wonnige Thäler und rosige Auen sich hinschlängelt, unter dem der Berg regelmäßige, ruhige Linien annimmt, und die Pflanzenwelt paradiesisch blüht, so verträgt sich mit solchem Hain oder Thal des Elysiums auch nur ein Inhalt und Gedanke, der uns überhaupt die Vorstellung eines höheren und reineren Daseins giebt. Den Ausdruck dieses Gedankens suchte die eigentliche Ideallandschaft in besonders bestimmter Weise noch durch eine Staffage zu verstärken, die unserer Vorstellung vom menschlichen Zustande im Elysium entspricht. Wenn deshalb dies Idealbild, weil es aus dem Geschichtsbilde künstlerisch erwachsen ist und dessen Grundgesetzen folgt, die historische Landschaft heißt, so führt es auch, da wir uns in der idealen Natur ideale Menschen, im Elysium Götter und Heroen denken müssen, den Namen heroische Landschaft.

Geschichtliches.

Das Idealbild entstand etwa um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Italien, angeregt durch die dortige Natur und die Erscheinungen klassischer Kunstblüthe in der kurz vorangegangenen Zeit. Wir haben die bewußten Anfänge desselben in der Schule von Bologna, in den Werken der Caracci und deren Schüler zu suchen, und werden z. B. eine Landschaft, wie das Tempera-Gemälde des Agostino Caracci im Pitti-Palaste zu Florenz, als den offenbaren Vorläufer für die Werke des Hauptmeisters der ganzen Richtung, Claudius Gille genannt Claude Lorrain, erkennen müssen. Im 18. Jahrhundert bemächtigte sich auch der Ideallandschaft die barocke Ausartung der Kunst in jener Epoche: gegen die Naturwahr-

heit wurden die gewaltsamsten Verstöße gewagt, und die ewigen Sonnenuntergänge, immer dieselben Reflexe, immer dieselben Heroen als Staffage wurden endlich langweilig. Es bürgerte sich ein wenig geistreiches Nachahmen der äußeren Erscheinung des Idealbildes durch mittelmäßige Kräfte ein, und das eigentliche Wesen desselben ging zu Grunde. Bei der entschieden idealen Richtung jedoch, welche die deutsche Kunst, seit ihrem Wiederaufleben gegen Ende des vorigen Jahrhunderts, in Verbindung mit dem ernsten Streben nach Naturwahrheit nahm, konnte es begreiflicher Weise nicht ausbleiben, daß auch eine rein ideale Auffassung, unter ernster Beachtung der Naturwahrheit, den landschaftlichen Darstellungen sich näherte. Schon Carstens componirte Bilder, in denen die Landschaft ebenso frei erfunden war, wie die Figuren, beides aber als ein Ganzes erschien, das mit Entschiedenheit einer völlig idealen Kunstweise folgte. Die Figuren aber waren bei ihm noch aus den Kreisen der klassischen Mythologie genommen, während seine Nachfolger besonders auch zu den biblischen Stoffen griffen. Sie erweiterten also das stoffliche Gebiet der alten historischen Landschaft sehr beträchtlich, sowohl dem äußeren Umfange wie der inneren Mannichfaltigkeit nach. Sie wählten nicht nur heroische und elysische Vorgänge, sondern auch Ereignisse und Handlungen von sehr verschieden geartetem Charakter, bis hin zu demjenigen unheimlichen Grauens und Schreckens. Und dabei trachteten sie danach, diesen Charakter, der in dem dargestellten Vorgange so bestimmt und klar ausgesprochen ist, auch in der Stimmung der Landschaft, deren ganzem Aufbau wie Durchführung nach, möglichst harmonisch wiederklingen zu lassen. Sie gaben also thatsächlich die eigentlich heroische Landschaft als solche auf, aber sie hielten das Prinzip derselben fest und wendeten es auf ein ungemein erweitertes Stoffgebiet an. Man könnte ihre Werke im wahrhaften Sinne historische Landschaften, mit gleichem Rechte aber auch stylistische nennen. Unter den Meistern dieser Richtung nennen wir Josef Anton Koch, Rottmann, Preller, Johann Wilhelm Schirmer.

Das Stimmungsbild: Begriff.

c. Das Stimmungsbild gilt nach dem heutigen Sprachgebrauch im Allgemeinen als die Landschaft schlechthin. Wenn schon in Italien sich in Salvator Rosa ein Gegensatz gegen das Idealbild frühe gezeigt hatte, so drang er doch nicht siegreich durch, sondern überließ vielmehr dem letzteren das Feld. Die heroische Landschaft war ein Erforderniß der Zeit geworden, ebenso wie die heroischen Dramen des Corneille und Racine es waren, mit denen man sie treffend vergleichen kann. Unabhängig von dieser Bewegung, welche ganz vorzugsweise im romanischen Europa sich entwickelte, bildete die niederländische Kunstblüthe das Stimmungsbild aus. Es erfaßt die wirkliche Natur, wie sie ist, in poetischer Stimmung. Jeder Mensch

hat seine mehr oder weniger eigenartige Weise zu fühlen und zu empfinden, und mancher, den der duftige Wald poetisch anregt, bleibt im Felsgebirge gleichgültig. In diesem Sinne bringt der Künstler seiner Landschaft schon eine verwandte Stimmung entgegen, denn nur Das, was er so recht in seiner Weise empfindet, malt er ja. So in der Richtung seines eigenen Gemüthes durch eine Landschaft verwandtschaftlich angezogen und gefesselt, versenkt er sich ganz in deren Wesen, empfindet jede einzelne Form, jeden einzelnen Baum, jeden Zweig, jedes Blatt, nimmt das Spiel der Lichter und Farben in sich auf: mit einem Worte, seine Phantasie durchdringt vollkommen das Stück wirklicher Natur, das er vor sich sieht. Jeder, der ein empfindendes Herz hat, kennt die tausendfachen Wirkungen der Natur, in ihren unendlich mannichfaltigen Erscheinungsformen, auf die menschliche Stimmung, und weiß, wie vertraut sie uns wird, wenn sie selbst in einer Stimmung ist, die der unsres Innern entspricht. Ist der Mensch leidenschaftlich erregt, so findet er in der erregten Natur die verwandte Stimmung, die ihn so befriedigt, daß er selbst Kälte und Nässe nicht achtet; ist er nachdenklich mit sich beschäftigt, so wird ihm der stille Wald willkommen sein. Auf dichterischem Gebiete ist diese innige Wechselwirkung längst anerkannt, und Jeder weiß, daß Goethe, als er das schöne Lied schuf:

„Füllest wieder Busch und Thal
Still mit Nebelglanz,
Lösest endlich doch einmal
Meine Seele ganz u. s. w."

in einer gehobenen, elegischen Stimmung gewesen sein muß. Gerade so ist es mit der Landschaft, sie ist die reine Lyrik der Kunst. Dichterisch empfunden und aufgefaßt muß auch vom Maler die Natur werden, nur bringt er seine Empfindungen nicht in Worte und Verse, sondern in Formen und Farben.

Die Färbung.

Wenn die Niederländer im Stimmungsbilde Ausgezeichnetes leisteten und in der besonderen Richtung einzelner ihrer ersten Meister, wie etwa des Jakob Ruysdael, der im Ganzen einer zarten, elegischen Stimmung folgt, kaum je wieder zu erreichen sein werden, so leiden ihre Werke dennoch an einer gewissen Einseitigkeit der Farbe. Man kann sagen, daß dieselben im Allgemeinen einen Grundton des Saftiggrünen, der sich mit Braun mischt, haben; dies aber, wie leicht einzusehen, erschöpft weder die Natur in ihrer wahren Erscheinung, noch genügt es der Mannichfaltigkeit der Stimmungen. Die neuere Landschaftsmalerei hat denn auch in Bezug auf die Farbe nicht unerhebliche Fortschritte gemacht, und sie befleißigt sich jetzt einer solchen Lebendigkeit, Frische und Wahrheit, daß sie das überhaupt Mögliche erreicht zu haben scheint. Wenn die grün-bräunliche Färbung der

Niederländer in Wald-, Wiesen- und Feldbildern, im Baumschlag von höchster Wirkung sein kann, so mußte doch oft, um die Luftperspective herzustellen, schon Blau hinzutreten; und so anziehend auch die Bilder dieser Art sind, so sind sie es durch ihre Auffassung und durch die sichtbare Liebe des Malers zu seiner Arbeit, aber nicht eben durch die Farbe. Rheingegenden malt man heute nicht mehr in der Weise Herman Saftleven's, man verlangt größere Naturwahrheit in der Färbung. Aber auch diese hat in der Landschaft ihre Grenze, und namentlich muß sich die Kunst vor der Nachahmung des Außergewöhnlichen hüten, besonders der seltenen großartigen Erscheinungen der Atmosphäre, die in der Wirklichkeit schon so überraschen, daß man dann wohl sagt: „wenn dies nun gemalt wäre, würde man meinen, es sei nicht wahr." Völlige Harmonie muß auch im landschaftlichen Bilde walten, und diese ist nicht möglich, wenn Eine Farbe, etwa das brennende Roth des Alpenglühens das Ganze beherrscht. Ueberhaupt muß der Landschaftsmaler sich nicht durch die großen Erscheinungen der Natur zu deren unmittelbarer Darstellung verführen lassen; er muß vielmehr die beschränkten Mittel der Kunst klar erkannt haben, und in der Anwendung derselben zur Wiedergabe der unermeßlichen Natur diese Erkenntniß und den, auf der letzteren beruhenden künstlerischen Takt in sicherer und feiner Weise zu bewähren suchen.

Das Rein-Lyrische.

Um rein lyrischen Stimmungen Ausdruck zu geben, eignet sich die Darstellung von Wald, Feld und Ebene, Fluß, See und Mittelgebirge in Zuständen, die nicht stürmisch bewegt sind. Ein weites, offenes Land im blühenden Schmucke ist heiter und befriedigend, der grüne Bergeshang am See ernst und doch einladend, ein Blick in den thauenden, sonnenbeschienenen Wald erfrischend, und der stille, dunkle Wald elegisch. Die Sonnenbeleuchtung ist warm und lebenskräftig, der Mondschein sehnsüchtig nnd schwärmerisch. Die grüne, lebendige Natur ist das Reich dieser rein lyrischen Bilder, doch wird selbst ein beschneiter Wald in seinem elegischen Grundton hierher zu zählen sein.

Das Episch-Lyrische.

Treten aber in der Landschaft die Spuren großer Ereignisse der Natur oder Geschichte auf, erhebt sie sich zu ruhiger und ernster Hoheit, so erhält ihr lyrischer Charakter eine Neigung zum Epischen; diese ist eine Folge davon, daß die Natur uns dann mehr erhaben als schön (s. S. 24) erscheint. In der Kunst kann zwar diese Erhabenheit der Natur nicht wohl wiedergegeben werden, aber die Schönheit des Werkes erhält doch einen Beisatz von jener, der ihr dann den Charakter des Episch-Ruhigen, des Majestätischen verleiht. Das Hochgebirge mit seiner Felsen- und Eiswelt ist es namentlich, das hier gemeint ist; doch findet sich auch, daß dieser epische Charakter nicht allein vom Erhabenen, sondern vom wirklich Epischen her-

rühren kann. Denn wenn die Landschaft etwa das Bild der Vernachlässigung und Verwilderung zugleich mit den Spuren einer früheren hohen Kultur darbietet, so ist dies ein episches Moment und dieses klingt dann auch in dem Gemälde nach, wie man an der Mehrzahl der griechischen Landschaften im Rottmann-Saale zu München oder an so vielen Bildern, die nach den Motiven der Campagna von Rom gemalt sind, sehen kann.

Das Dramatisch-Lyrische.

Wind und Wetter, Sturm und Regen bringen Handlung und sichtbare Bewegung in die Landschaft, sie sind ein dramatisches Element, und so muß auch das Bild, welches die Natur in solchem Zustande zeigt, einen Charakter des Dramatischen haben, der den lyrischen Grundton näher bestimmt. Gepeitschter Baumschlag, stürzende Stämme, jagende schwarze Wolken, schwellende Flüsse u. s. w. geben einer leidenschaftlich erregten Stimmung Raum; in ihnen spielt sich gleichsam eine Tragödie in der Natur ab, und man kann diese sowohl auf der Höhe der Katastrophe, wie im Zustande der drohenden Entwickelung oder der erfolgten Lösung darstellen. Der vorzüglichste Meister dieser Gattung des Stimmungsbildes war A. Calame in Genf.

Das Idyll.

Die weite Natur, der Wechsel der Jahres- und Tageszeiten unter den Einflüssen der atmosphärischen Veränderungen ist der Inhalt aller dieser Landschaften, aber auch das Thier ist Natur, auch der Mensch gehört in die Natur. Wenn sich diese drei Momente nun auf ein und demselben Gemälde in harmonischer Weise begegnen, wird man dann den Vorwurf erheben können, daß man nicht wisse, was solch' ein Bild eigentlich sei: Landschaft, Thier- oder Genrestück? Vielmehr wird man sich sagen müssen, daß es keiner von diesen dreien Arten angehöre. Es ist ein in sich durchaus eigenthümliches Kunstwerk, das die Natur in ursprünglich einfacher, ungetrennter Weise darstellt, es ist das Idyll. Am liebsten wählt es, um diese ungetrennte Ursprünglichkeit zu veranschaulichen, das Wald- und Weidegebiet, wo sich Thiere und Menschen in ungezwungenster Weise einfügen. So ist das Idyll immer naiv, unschuldig, harmlos, ohne den Anstrich einer verfeinerten Kultur; am Busen der Natur muß es den Menschen in glücklicher Beschränkung zeigen.*)

Die Seemalerei. Ihre Stellung zur Landschaft.

11) Die Seemalerei. Wählt sich der Landschaftsmaler, der ohnehin gern nur Einer Richtung, Einer Stimmung folgt, und Hochgebirgslandschaften oder Waldbilder u. s. w. fast ausschließlich darzustellen liebt, statt des festen Landes das bewegte Meer, so wird er See- oder Marine-

---

*) Vergl. zu diesen Ausführungen über die Landschafts-Malerei des Verfassers „Deutsche Kunststudien", S. 355—384, sowie dessen „Italienische Blätter", S. 278 u. ff. 303 u. ff., 331 u. ff.

maler. Im Großen und Ganzen folgt er auch hier den, in Bezug auf das Wesen der Landschaftsmalerei dargelegten Grundsätzen, doch treten einige nicht unerhebliche Veränderungen ein. Das offene, weite, ruhige Meer ist weder schön noch charakteristisch; überall, wo der Blick sich hinwendet, tritt ihm die endlose Wasseröde ohne den geringsten Ruhepunkt entgegen. Dies kann unmöglich ein Gegenstand der Kunst sein. Geräth das Meer dagegen in Bewegung, so ist doch wenigstens Leben da, aber trotzdem ist auch dieser Zustand unkünstlerisch, weil er schlechthin einförmig ist, weil jeder künstlerische Gegensatz (S. 94 u. ff.), jedes ästhetische Interesse trotz der Erregung fehlt. Das Interesse tritt erst ein, wenn Meer und Festland, oder Meer und Menschenwerk sich vereinigen, zum Kampfe gegen einander oder zum friedlichen Beisammensein. Jede Marine, welcher eine künstlerische Bedeutung zukommt, finden wir deshalb in dieser Art angelegt und entwickelt. Sie zeigt uns außer der See Strand oder Schiffe, die sie nicht entbehren kann, ohne sofort interesselos zu werden. Ein Strandbild kann den freien Strand oder den Hafen noch beleben mit Booten, Schiffen oder Menschen, es kann das anstürmende Meer, den Schaum der Wogen darstellen oder auch den Blick über die klare Fläche hingleiten lassen. Auf offener See kann das Schiff ruhen oder gegen den Anprall der Wellen schaukelnd kämpfen, ja schon halb vernichtet in den Abgrund sinken, oder ganz aufgelöst in seinen einzelnen Theilen auf der empörten Fluth treiben. Bei einem solchen Schiffbruche erreicht das künstlerische Interesse am Gegenstande tragische Höhe, und nur hierdurch wirken einzelne Seeschlacht-Stücke so bedeutend.

Die Färbung.

Die Färbung trägt nun auch sehr viel zur lebendigen Durchbildung eines Seestückes bei, sei es daß sie tief blau oder grün, sei es daß sie fahl und braun ist, sei es daß sie in den Uebergangstönen liegt. Das Bäumen der Wellen, der spritzende Schaum bringt eine solche Menge von Abstufungen hervor, daß eine große Feinheit des Gefühls dazu gehört, dies Alles der Natur treu abzulauschen und in künstlerisch reiner Wiedergabe wirksam darzustellen. Aber auch das Nasse des Elements muß die Färbung für die Empfindung andeuten, und natürlich die Luft und deren Zustand entsprechend stimmen. Für das ruhige Meer ist das größte Mittel der Farben- und Lichtwirkung der Reflex. Als Staffage in der Luft liebt die Marine, mehr als die Landschaft, die Anbringung von Vögeln.

Zehnter Abschnitt.

Das Dargestellte nach Art und Styl.

Einleitendes.

Inhalt und Technik zusammen bilden die Voraussetzung, ohne welche kein Kunstwerk möglich sein kann; sie erschöpfen aber dessen Wesen insofern noch nicht, als erst die Art, wie der Künstler mit ihnen umgeht, dem Entstehungsvorgange im Einzelnen und Ganzen die Vollendung giebt. Es ist nicht zu leugnen, und wir haben in den beiden letzten Abschnitten dies ausgeführt, daß sowohl der körperliche Stoff und die Technik, wie auch der Gegenstand nach seinem thatsächlichen Inhalte tiefgehende Wirkungen auf das Kunstwerk als Ganzes ausüben. Die Auffassung, im weitesten Sinne, aber tritt nun hinzu und gewährt die nöthige Vermittelung zwischen diesem objectiv gegebenen Theile eines Kunstwerkes und dem künstlerischen Subjecte. Von der Beschaffenheit dieses Letzteren wird also wesentlich der Charakter eines Kunstwerkes abhängen müssen, sowohl in Bezug auf die Durchdringung des Gegenstandes, als auf die Bewältigung des Stoffes und das Maß der Schönheit überhaupt. Wir haben nun aber weiter oben bereits ausgeführt, wie sehr der einzelne Künstler in Bezug auf die gesammten Kunst-Begriffe, die er hat, auf die allgemeine Kunstrichtung, der er folgt, ja auf die ganze Gefühlsart und die bestimmenden Vorstellungen überhaupt, in denen er lebt, wesentlich abhängig von seiner Zeit und dem, diese bewegenden Geiste ist. Die Einflüsse, welche hieraus bei der Entstehung von Kunstwerken auf deren Wesen und Eigenthümlichkeit erwachsen, suchten wir, wie bemerkt, schon anzudeuten (S. 85, 86), wir haben deshalb nur noch hinzuzufügen, daß diese Einflüsse doch lediglich durch das Mittel der künstlerischen Persönlichkeit zur Geltung gelangen können, und daß sie demnach, wenn man das Verhältniß dieser künstlerischen Persönlichkeit zum Kunstwerke betrachten will, nicht unberücksichtigt bleiben dürfen. Indem wir uns gegenwärtig nun zu einer solchen Betrachtung wenden, und die schaffende und hervorbringende Kraft des Künstlers, sowie die Einwirkungen derselben auf die Erscheinungsart

des Kunstwerkes untersuchen wollen, müssen wir deshalb zunächst an unsere Ausführungen über die „Auffassung" erinnern.

Die Begabung.

Die schaffende und hervorbringende Kraft des Künstlers erscheint in sehr verschiedenen Graden und Weisen, und diese Verschiedenheiten beruhen wieder auf der verschiedenen Begabung, welche die einzelnen Künstler von der Natur empfangen haben, und auf der verschiedenen Entwickelung dieser Begabung, welche letztere theils rein individuellen Kreisen angehört, theils aber von jenen allgemeinen Verhältnissen bedingt ist. Man pflegt diese Kraft und Fähigkeit eines selbständigen Künstlers, wie sie von Natur und durch Entwickelung geworden ist, als etwas Ganzes und Persönliches aufzufassen, und sie dessen **Begabung** überhaupt zu nennen. Man will mit diesem Worte zugleich ausdrücken, daß das Schwergewicht dieser Kraft und Fähigkeit nicht in der Entwickelung, welche Lehre und Erfahrung bewirkt, liege, sondern in den holden Geschenken, welche die göttlichen Musen dem Knaben schon in die Wiege gelegt, man will damit auf den unbegriffenen und unbegreiflichen Ursprungsquell hindeuten, welchem diese Gaben und Geschenke entstammen. Denn es ist doch nur als der Ausfluß sehr großer Kurzsichtigkeit anzusehen, wenn einseitige Halbdenker dies Letztere zu bestreiten wagen und Alles aus der Erziehung und Abrichtung zu erklären versuchen. Im Gegentheil! „Diese geistige Zeugungskraft kann keine Lehre oder Anweisung erschaffen. Sie ist das reine Geschenk der Natur." (Schelling, vergl. S. 206.) Aber sowohl dieses reine Geschenk der Natur, wie die Entwickelung und Ausbildung desselben durch das Leben sind sehr verschiedenartig, und deshalb erscheint auch die Begabung der einzelnen Künstler als eine so sehr und so mannigfach verschiedene.

Verschiedenheit derselben.

Denken wir uns nun z. B. einen und denselben Gegenstand von verschiedenen Künstlern behandelt, — und zwar, um diese in Bezug auf die allgemeinen Verhältnisse gleichzustellen, von Künstlern einer und derselben Zeit und desselben Landes, — so werden alle diese Werke unter einander verschieden ausfallen. Während wir vielleicht einem derselben unbedingt die erste Stelle weit vor den andern einräumen, werden wir mehrere in zweiter Stelle unter sich auf gleiche Linie setzen, und endlich die übrigen zahlreicheren einer dritten Gruppe zuweisen, der wir nur noch wenig Theilnahme schenken. Das Erbtheil der Letzteren, die Mittelmäßigkeit ist nun einmal der allgemeine menschliche Durchschnitt, aber für die Kunst taugt sie wenig, da ihr der volle innere Beruf abgeht. Ein Künstler ohne ursprünglichen, tiefen Lebenstrieb zur Kunst bleibt mittelmäßig, wenn er auch noch so geschickt, schnell und blendend arbeitet; er kann sich nicht zum eignen, selbständigen Schaffen begeistern, und ihm hilft weder Zwang und Schule, noch Willen und Einsicht.

Talent und Genius.

Anders ist es mit den Geistern, denen wir den zweiten Preis zuerkennen wollten. Mit ihnen fängt die Kunst im wahrhaften und höheren Sinne eigentlich erst an; doch auch sie unterscheiden sich nach Art und Größe ihrer Begabung sehr wesentlich. Den einen zieht es zur Bildhauerei, den andern zur Landschaftsmalerei u. s. f., aber alle haben den inneren Beruf zur Kunst in einem Grade, daß wir sagen, sie besitzen Talent. Von jenem Künstler der ersten Reihe aber sagen wir, er sei ein Genius. Wir finden in ihm das Maß der Begabung auf das Höchste gesteigert, wir erkennen das Außerordentliche in ihm. Aber dies allein würde ihn nur zum hervorragenden Talente machen, ein Genius offenbart sich noch anders. Bahnbrechend geht er ganzen Geschlechtern voran und ebnet ihnen neue Wege, auf denen die Talente frisch und bequem sich bewegen können, oder er tritt erfüllend auf den Gipfel einer großen kunstgeschichtlichen Entwickelung und faßt alle Schönheiten derselben zu einer einzigen, herrlichen Blüthe zusammen. Dort also ist er Vorkämpfer, hier Triumphator. Zu den Genien jener bahnbrechenden Gattung gehören z. B. Giotto, Masaccio, Carstens, als der Fürst aller jener Genien aber, deren reife Werke das Streben von ganzen Geschlechtern krönend schließen, erscheint Rafael. Im Genius ist der innere Beruf so gewaltig, daß derselbe unbedingt Befriedigung fordert, die schaffende Geisteskraft so groß, daß er die Gesetze der Kunst wie angeboren in sich trägt. Sich selbst folgt er und birgt den Leitstern für sein künstlerisches Thun wie eine heilige Flamme, deren göttliche Kraft ihm nichts verkümmern kann, in der eignen Brust. Er vor Allen kann, wie Schelling vom Künstler überhaupt sagte, „nur dem Gesetze folgen, das ihm Gott und Natur ins Herz geschrieben, keinem andern". Solche Geister nennen wir Genien. Sie pflücken eine reif gewordene Frucht der Menschheit, oder legen tausend Saamenkörner in neuen Boden, daß eine Frucht treibe und reife, die dereinst ein neuer Genius pflücke. Ein Genius erfüllt allemal eine große Aufgabe der äußeren oder inneren Geschichte der Menschheit.

Das Talent folgt dem Genius. Ob es von ihm nur durch das Maß der Begabung oder durch deren Art unterschieden sei, ist eine fast ebenso dunkle Frage, wie diejenige nach dem Ursprunge und dem Wesen der natürlichen Anlagen überhaupt. Doch dürfte dies als feststehend anzusehen sein, daß der Genius lediglich als Talent gelten würde, wenn er nur Aufgaben, die eines Genius nicht bedürfen oder würdig sind, vorfände. „Es wächst der Mensch mit seinen größeren Zwecken", und auch der Genius bleibt Mensch; er muß wachsen oder kann verkümmern, wie alles Menschliche, wenngleich ein Widerspruch darin zu liegen scheint,

daß es, wie man ja auch sagt, verdorbene und untergegangene Genies geben solle. Denn der schärfere Sprachgebrauch wird die Unterscheidung fordern, daß wir nur denjenigen außerordentlichen Menschen einen Genius nennen, der große, Epoche-machende Leistungen vollbracht hat, daß aber der außerordentliche Mensch durch den Willen, bahnbrechende Leistungen zu vollbringen, allein noch kein Genius wird. Die Leistung entscheidet, und so lange ein Genius nichts Großes geleistet hat, erkennen wir zwar seine ungewöhnliche Begabung an, nennen ihn aber nur ein Talent. Man könnte demnach vielleicht den Genius erklären als das außerordentliche Talent, welches große, Epoche-machende Leistungen vollbrachte. Andrerseits jedoch erkennen wir darin schon die Aeußerung eines Genius, wenn in einem Werke nur ein einziges neues, wahrhaft großes und fruchtbringendes Element liegt, so daß, von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, nicht die Folgenschwere der Leistung, sondern die, aus den geheimsten Tiefen eines poetischen Geistes stammende, unbewußte Sicherheit, mit der das Werk bedeutungsreich hingestellt wird, das Entscheidende ist. Dieser Zug der Inspiration, des Divinatorischen ist dem Genius eigen, und indem man ihn in diesem Sinne betrachtet, glaubt man ihn vom Talente als etwas Andersgeartetem unterscheiden zu müssen. Von dem Grundsatze aber ausgehend, daß in allen Menschen der Hauch des göttlichen Urbildes wehe, und daß keiner der Sterblichen mehr als Mensch sei, wird man im Genius nichts von den übrigen Menschen Fremdes, sondern nur die seltenste Steigerung der menschlichen Begabungen erkennen dürfen.

Diese Auffassung des Genius als die höchste Steigerung des Talentes findet ihre nothwendige Ergänzung in der Bedingung, daß im Genius die Concentration der innersten Ziele seiner Zeit gleichsam eingeboren sei, und daß er nun mit der Macht der Naturnothwendigkeit zu deren Lösung hinstrebe, und zwar in voller Sicherheit und Stätigkeit, und unter immer bedeutsamerer Entfaltung seiner Kraft. Man sieht also, daß die Erklärung des Begriffes Genius nicht so einfach ist, wie dies nach der täglichen Anwendung dieses Wortes scheinen könnte, daß psychologische und geschichtliche Verhältnisse hier mitsprechen, deren klare Erkenntniß und genaue Feststellung durch verwickelte Vorgänge und die große Verschiedenheit der, im Laufe der Geschichte sich zeigenden Genien erschwert wird. Daher kommt es, daß von verschiedenen Personen und zu verschiedenen Zeiten dieselben hervorragenden Meister doch sehr verschieden beurtheilt werden konnten, daß starke Meinungsverschiedenheiten oft darüber bestehen, ob Der oder Jener als ein Genius oder ein Talent zu erachten sei. Und in der That erscheinen ja unter veränderten Gesichtspunkten die Dinge selbst oft sehr

verändert; und da wir nun wissen, wie sehr mannichfach die künstlerischen Ziele, geschichtlich betrachtet, waren und sind, wie sehr groß und mannichfaltig die Stufenleiter der Begabungen vom mäßigen Talente bis zum höchsten Genius hin sich zeigt, so können wir uns über abweichende Beurtheilungen nicht wundern. Ernstere und eingehendere Betrachtungen werden sich schließlich doch über das Richtige im einzelnen Fall, wie über das Wesentliche im Allgemeinen verständigen. „Das hohe Streben, — sagt Heine, dessen Bemerkungen über Kunstgegenstände oft so tief empfunden und so treffend sind, — das hohe Streben, das große Wollen mag bei einem mittelmäßigen Künstler immerhin achtungswerth sein, in seiner Erscheinung kann es jedoch sehr unerquicklich wirken. Eben die Sicherheit, womit er fliegt, gefällt uns so sehr bei dem hochfliegenden Genius; wir erfreuen uns seines hohen Fluges, je mehr wir von der gewaltigen Kraft seiner Flügel überzeugt sind, und vertrauensvoll schwingt sich unsre Seele mit ihm hinauf in die reinste Sonnenhöhe der Kunst. Ganz anders ist uns zu Muthe bei jenen Theatergenien, wo wir die Bindfäden erblicken, woran sie hinauf gezogen werden ꝛc.“ Oft freilich geschieht es, daß solch' ein Theatergenie, oder überhaupt ein mittleres Talent dennoch zunächst sehr günstige Eindrücke hervorrufen und zu sehr anerkennenden Beurtheilungen verleiten können. Ein dauernder Umgang mit ihnen wird sie aber immer kleiner und kleiner erscheinen lassen, während die Werke der wahrhaft bedeutenden Geister, auch wenn sie uns Anfangs minder erheblich erschienen oder gar abstießen, bei fortgesetztem Verkehr immer wachsen und wachsen, und in den Augen, wie vor dem Urtheil des Beschauers immer bedeutender und reicher werden. Was so sich fort und fort bewährt, ist echt, was mit der Zeit verliert, war nicht lauteres Gold.

Der Virtuos. Steigert sich die technische Tüchtigkeit in den Werken eines Talentes nach einer gewissen, mehr oder weniger einseitigen Richtung hin in sehr hohem Grade und ohne daß damit das Geistige völlig gleichen Schritt hielte, so nennen wir ein solches Talent ein virtuoses (s. S. 205). Ein Virtuos ist für uns derjenige Künstler, welcher Form und Darstellung in ungewöhnlicher Weise beherrscht, und diese nach einer bestimmten Seite hin bis zur Vollendung ausbildet, freilich auf Kosten der Harmonie des Ganzen und des inneren, geistigen Gehaltes. Er hat von den Meistern gelernt, wie der Thon zu modelliren, wie der Pinsel zu führen, wie die Färbung saftvoll und glänzend auszuführen sei, und nun legt er sich auf diese technischen Dinge und überrascht mit einer blendenden Außenseite, mit einer virtuosen Darstellung. Er findet alle Zeit ein großes Publikum, denn die Virtuosenstücke setzen in Erstaunen, allerdings ohne den gebildeten

Geschmack, am allerwenigsten auf die Dauer, zu befriedigen. Denn ihnen fehlt bei aller Durchbildung der Form doch der Inhalt, die Seele, und sie reihen sich so, da sie die Form mehr als den Inhalt betonen, den Arbeiten des Manierismus ein; der ja nach unseren Ausführungen (S. 51 u. ff.) darin besteht, daß schwächere und schwache Talente ihre geistige Trockenheit oder Armuth in eine angelernte, hochentwickelte Form kleiden. Der Virtuos unterscheidet sich von dem gewöhnlichen Manieristen dadurch, daß er nicht ohne ein gewisses, erheblicheres Talent ist, mit diesem aber in seiner ganzen Kraft auf die Vollendung einer Seite der Darstellung hinarbeitet. Ein hervorragender Virtuos in Bezug auf saubere und feine Carnation bei einem kleineren Maßstabe der Bilder ist so z. B. Adrian van der Werff, ein anderer in Bezug auf unbedingte Naturwirklichkeit, der jedes Haar im Barte nachgezählt zu sein scheint, Balthasar Denner mit seinen zahlreichen Bildnissen. Als ein großartiger Farben-Virtuos ist neuerdings Hans Makart, als ein Virtuos auf dem Gebiete der Bildhauerei ist Reinhold Begas aufgetreten. Doch aus dem Virtuosenthum kann der Kunst kein Heil erwachsen, denn die Leistungen desselben ordnen sich eben den manieristischen ein, und kündigen wie diese den nahenden oder hereingebrochenen Verfall an. Man sieht von virtuosen Stücken wohl ein einzelnes bisweilen gern, häufen sich dieselben aber, so werden sie nothwendig langweilig, weil ihnen Leben und Mannichfaltigkeit abgeht; denn der tiefe und echte Geist fehlt, und er allein macht lebendig, der Stoff ist todt. Wie sollte also aus dem Stoffe die Kunst Leben empfangen können!

Kunstweise u. Schule im geschichtlichen Sinne.

Der künstlerische Genius sowohl wie das Talent legen in ihre Werke durch die Art, wie sie Gegenstand und Technik auffassen und behandeln, ein bestimmtes, ihnen eigenthümliches Moment nieder, das den Charakter ihrer Künstlerschaft und ihrer Werke bestimmt. Wir pflegen dasselbe die besondere Art und Weise solcher Meister zu nennen. Zwar ist ja einem Zeitraume im Großen und Ganzen schon eine gewisse eigenthümliche Richtung, eine gewisse Kunstweise eigen, aber wenn in Perioden einer, im Einzelnen noch wenig ausgebildeten Subjectivität auch die Art und Weise des Einzelnen zurücktritt, so wird doch in Epochen, die sich durch mehr oder minder große Mannichfaltigkeit entwickelterer Individualitäten auszeichnen, auch die Art und Weise des Einzelnen sich als eine eigenthümliche vom Grunde der gemeinsamen Kunstrichtung der Zeit abheben. Die eigenthümliche *Kunstweise* eines Künstlers ist die bestimmte, bezeichnende Art, welche ihm eben eigen ist, und welche in allen seinen Werken wiederklingt. Sie ist bei dem Einen so, bei dem Andern so, und äußert sich neben dem Gesammtcharakter des Werkes in Auffassung und Darstellung, vornehmlich

noch in besonderen Einzelnheiten, ohne die dennoch ganz wohl auch das Werk gedacht werden könnte. Sie kann sich also in der Wahl der Gegenstände, in der Gesammttechnik, der Zeichnung, Färbung u. s. w. zu erkennen geben, sie verleiht aber jedem der Werke dieses Künstlers von vornherein ein Gepräge, welches dasselbe als von diesem Künstler herrührend bisweilen sehr deutlich darthut. Es versteht sich von selbst, daß zu einer solchen eigenartigen Kunstweise schon eine bedeutendere Künstlerschaft gehört, und daß mäßigere Talente dieselbe nicht erringen können. Diese schwimmen in jenem großen Strome mit, welcher den Charakter der gesammten Kunst einer Zeit im Allgemeinen bestimmt.

Ein solcher Gesammtcharakter muß demnach bestimmten Gruppen kunstgeschichtlicher Denkmäler gemeinsam sein, und man hat sich gewöhnt, derartige Denkmäler unter dem Begriffe „Schule“ zusammen zu fassen. Wir sprechen also z. B. im Bereiche antiker Bildhauerei von der Schule von Athen oder Sikyon, im Bereiche der mittelalterlichen Malerei von flandrischer, toscanischer, schwäbischer oder fränkischer Schule, im Bereiche späterer Malerei von venetianischer, holländischer, münchener oder düsseldorfer Schule, ja wir sprechen selbst im Bereiche der Baukunst z. B. hinsichtlich des romanischen Styles von einer rheinischen, hinsichtlich der Gothik von einer kölnischen Schule. Die Meister einer solchen Schule zeigen in ihren Werken ihre enge Zusammengehörigkeit und die Gemeinsamkeit ihrer Kunstbegriffe und Ziele, aber die selbständigeren Talente unter ihnen legen in ihre Arbeiten zugleich doch ein subjectives Element, das wir als ihre besondere Kunstweise erkennen. So giebt es z. B. innerhalb der älteren deutschen Malerei, die ihrerseits, gegen die italienische gehalten, ihren ganz bestimmten Gesammtcharakter hat, eine schwäbische Schule, welche durch besondere Charaktereigenschaften von den übrigen deutschen Schulen sich unterscheidet. Aber die schwäbische Schule theilt sich wieder in zwei besondere Zweige, die bei aller Gemeinsamkeit doch charakteristische Unterschiede aufweisen, die Schulen von Augsburg und Ulm. Und etwa nun in der Ulmer Schule hebt sich auf dem Grunde der Gesammteigenschaften derselben ihr Hauptmeister Bartholomäus Zeitbloom in seiner, für ihn durchaus charakteristischen Kunstweise ab. Wir erkennen also an diesem Beispiele, wie die Grenzen der Schulen vom weiten nationalen Umkreise an enger und enger sich ziehen, bis endlich der einzelne hervorragende Künstler auf diesem, durch gemeinsame und abweichende Eigenschaften reich gegliederten Grunde in seiner besonderen Kunstweise uns entgegen tritt. Wir machen darauf aufmerksam, daß die Anwendung des Ausdruckes „Manier“ in diesem Falle ganz unzutreffend wäre, und daß dieselbe nur zu einer beklagenswerthen Vermengung sehr scharf zu trennender Begriffe führen kann. (s. S. 51.)

Kunststyl.

Erhebt sich die Kunstweise eines Künstlers zu jener Höhe, wo wir empfinden, daß sie der Abglanz und die Lebensäußerung des Genius sei, so nennen wir sie Styl. Styl ist ein Wort, das der Römer als stilus für den erzenen Stab anwendete, mit welchem er in seine wachsenen Schreibtafeln die Buchstaben eingrub, und das, sinnbildlich genommen, also wohl als ein Ausdruck für die Art und den Charakter einer Schreibweise, als Stil, gelten kann, — ein Wort jedoch, unter dem der Grieche als στῦλος die Säule, überhaupt das verbindende und stützende Glied verstand; und von dieser letzteren Bedeutung gelangen wir am leichtesten zu einer Erklärung des Styls in den bildenden Künsten. Mag man ursprünglich, da die griechischen Bauweisen als dorisch, jonisch und korinthisch sich wesentlich durch die Form ihrer Säulen unterschieden, diese Weisen nach den Säulen derart benannt haben, daß man sagte, dieser Bau habe eine dorische, jener eine jonische Säule, d. h. einen dorischen, jonischen Stylos, Styl; und mag sich nun hieraus der erweiterte Begriff des Styles gebildet haben, oder mag die Entstehung des letzteren eine andere sein, — immerhin hängt derselbe mit jener Bedeutung so zusammen, daß wir unter Styl eines Kunstwerkes Dasjenige verstehen, was durch Auffassung, Anordnung und Form die einzelnen Theile und Glieder ausdrückt und verbindet, auch dem Ganzen ein festes Gerippe, einen bestimmten Charakter und ein, höhere Gesetzmäßigkeit verkündendes Gepräge giebt: durch welche Momente insgesammt die Lösung einer Aufgabe der Zeit durch den Genius offenbar wird. Der Styl in diesem hohen Sinne bezeichnet die Vollendung der Kunst. Er ist das Siegel jener „Sicherheit, mit der der Genius auf seinen Fittichen sich zur Sonnenhöhe der Kunst emporschwingt“, und eben deshalb kann er so verschiedenartig sein, als der Genius selbst verschieden geartet sein kann. Nur muß man diesem Style auch ansehen, daß er wirklich der Abglanz eines Genius ist, daß er leistet und gewährt, was andere suchten und erstrebten, daß er eine gewisse unbedingte Geltung hat, welche ein Nachmachen oder eine Wiederholung von gleichem Werthe ausschließen. Man kann heute noch im Style Rafael's oder Michelangelo's arbeiten, sich an ihrem Style bilden, aber den Styl dieser Meister, der aus dem sprudelnden Quell ihres Genius sich entfaltete, heute noch wieder ganz und voll lebendig machen zu wollen, ist psychologisch und geschichtlich ein Unding. Ebensowenig kann Jemand den Styl des Phidias oder Dürer's von den Todten auferwecken. Ihnen nachzustreben, sich im Studium ihres Styles zu entwickeln, ist möglich, den Styl dieser Männer aber, ohne deren Genius und alle die Umstände, welche diesen bedingten, zu erneuern ist unmöglich und undenkbar.

Uebrigens müssen wir bemerken, daß zwar allerdings zunächst der

Begriff des Styles sich an die klassische Kunst und deren architektonisch-ernstes Wesen lehnt, daß er aber auch bei allen anderen Arten der Kunst, ja selbst bei der rein-coloristischen Malerei Anwendung findet. Nur darf man die Dinge nicht verwechseln: eine stylvolle Malerei wird immer jener Auffassung des Stylbegriffes entsprechen, aber einem coloristischen Oelgemälde werden wir dann Styl zuschreiben, wenn wir in der Wahl und Behandlung der Farben, in der ganzen sinnlichen Erscheinung desselben jene unnachahmliche Empfindung, jene hohe Sicherheit und jene einzige Vollendung, wie nur der Genius sie in seine Werke legt, auf eigenthümliche Weise in der ganzen Fülle des Geistes ausgesprochen, erblicken. In diesem Sinne kann man also von dem Style eines Tizian, eines Rembrandt reden.

Vorbeding. des Styles: Zeitstyl, Styl der einzelnen Künste.

Wir sahen, daß die Vollendung in der Kunst das Schlußglied einer langen Entwickelung ist, und daß diese Entwickelung mit dem Leben eines ganzen Volkes innig zusammenhängt. Die Denkart und Gewohnheit dieses Volkes muß also auch auf den Charakter des Styles den unmittelbarsten Einfluß üben. Auffassung und Form, wie sie, ohne die That eines Genius, von Anfang her, in Folge allgemeiner Uebereinstimmung und längerer Gewohnheit, sich bei einem Volke gebildet haben, wie sie uns, geschichtlich betrachtet, in der Kunstweise der verschiedenen Schulen entgegen treten, werden auch einen bestimmten Charakter haben müssen, und auch diesen nennen wir Styl, jedoch in einem andern Sinne. Dieser Styl ist der nationale oder periodische Styl, der Zeitstyl; er ist die Grundlage, auf welcher sich der Styl des Genius, als die höchste künstlerische Vollendung entfaltet. Aber auch der Zeitstyl setzt noch eine dritte Art von Styl voraus, nämlich die, welche aus dem Wesen jeder einzelnen Kunst und aus den Bedingungen der Technik hervorgeht, und welche sich als architektonischer, plastischer und malerischer Styl, d. h. als Styl der einzelnen Künste darthut. Die Innehaltung dieser Bedingungen ist in theoretischer Hinsicht eine selbstverständliche, und auch nur auf der Grundlage dieses Styles der einzelnen Künste kann sich ein Zeitstyl thatsächlich zum Styl im höchsten Sinne entwickeln.

Wesen des Styles.

Um die Möglichkeit Dessen, was wir schlechthin Styl nennen, zu gewähren, erkennen wir also zwei Voraussetzungen als nothwendig, die stylistischer Natur sind und die deshalb allgemein auch Style genannt werden, insofern sie nämlich ebenfalls, wie das Wort Styl in Bezug auf das vollendete Kunstwerk, Dasjenige bezeichnen, was der Periode oder dem Volke in seiner Kunst, was der einzelnen Kunst den wesentlichen Charakter verleiht. Was im einzelnen Menschen der Charakter ist, das ist im Kunstwerk der Styl; und wie wir einen männlichen oder weiblichen, einen heroischen oder gewöhn-

lichen Charakter, wie wir Charaktere der Völker und Zeiten unterscheiden, und doch erst von „Charakter" im einzelnen Manne sprechen, wenn er zu jenen das Vollgewicht einer bedeutenden Persönlichkeit klar und sicher legt, so sprechen wir auch erst demjenigen Kunstwerke die Eigenschaft des Styles zu, welches auf der gemeinsamen Grundlage des Styles der einzelnen Künste und des Zeitstyles sich als That des Genius erweist. Es ist ein Unterschied, ob es heißt, ein Werk sei stylgemäß, sei stylvoll oder es habe Styl; so wie auch zu beachten ist, daß nicht jedes neue Moment in der Kunstgeschichte, von welchem eine fördernde Entwickelung ausging, schon die That des Genius sein und sonach die Bedingung des Styles erfüllen kann. Bevor wir nun aber zur weiteren Betrachtung des Styles uns wenden können, müssen wir doch noch jene beiden wichtigen Vorbedingungen desselben ins Auge fassen.

Die Style der einzelnen Künste.

Ueber die Style der einzelnen Künste, als architektonischen, plastischen und malerischen, können wir jedoch schnell hinweggehen, und uns auf Das beziehen, was über die verschiedenen Künste und über deren Wesen in Bezug auf die Auffassung bereits oben (S. 86 u. ff.) gesagt ist.

Die Zeitstyle.

Der Zeitstyl, oder der allgemeine Charakter der Kunst bei einem Volke oder einem Volksstamme in einer bestimmten Zeit, entwickelt sich ursprünglich aus rohen Anfängen, in zweiter Linie jedoch durch ein Zurückgreifen auf ältere Vorbilder. Wie nun aber die Grund-legende unter den Künsten die Baukunst ist, und wie sich erst auf dem Boden, welchen sie bereitet, die Bildnerei und Malerei wahrhaft entwickeln können, so ist auch in den Denkmälern der Baukunst überall der deutlichste Ausdruck des Zeitstyles gegeben, der in den andern Künsten gleichsam nur wider- oder nachklingt.

Die Baustyle.

Nicht aber das Ornament, welches auf den ersten Blick die Zeitstyle an den verschiedenen Bauwerken charakteristisch unterscheiden läßt, ist das Grundelement eines Baustyles, sondern die Construction, welche erst durch das Ornament den vollen Schein des Organismus erlangen soll. (s. S. 27 u. ff. und 65 u. ff.) Für die Construction nun aber ist stets die Decke entscheidend; denn sobald ein Raum gebildet werden soll, sind zwar die senkrechten Umfassungen desselben gegeben, und sie sind überall als nothwendig senkrechte und einfach herzustellende Glieder in constructiver Hinsicht dieselben; Wand, Pfeiler und Säule haben in allen Baustylen die gleiche statische Wesenheit. Allein die wichtige Frage ist die, wie sollen diese Wände oder Stützen frei verbunden, wie soll die Decke hergestellt werden? Aus der Beantwortung dieser Frage ergeben sich die theoretischen Kriterien für die verschiedenen Baustyle, deren wirkliche Entstehung im Laufe der Geschichte natürlich aus zahlreichen, zusam-

Die Deckenconstruction ihr Kriterion.

menwirkenden Voraussetzungen der verschiedensten Art zu erklären ist. Vornehmlich dürfte in dieser Hinsicht die Beschaffenheit des Baumaterials, welches die Natur in einem bestimmten Lande dem betreffenden Volke bot, in Betracht zu ziehen sein, und nächstdem die Religion dieses Volkes, da sie mit der allmäligen Ausbildung der künstlerischen Typen in ursächlichem Zusammenhange steht (vergl. S. 211), ferner auch die Staatsverfassung u. s. w.

Möglichkeiten der Construction.

An der statischen Wesenheit der Umfassungen eines Raumes kann, wie bemerkt, nie und nirgends etwas geändert werden, und es leuchtet sofort ein, daß man auf denselben die Decke nur geradlinig oder krummlinig anlegen kann. Etwas anderes ist bei der mathematischen Beschaffenheit der Construction nicht denkbar, aber die gerade und krumme Linie erschöpfen auch die verschiedenen Möglichkeiten durchaus, je nachdem man verschiedene Stoffe oder verschiedene Methoden zum Bauen anwendet.

Horizontale Plattendecke.

Die einfachste Art der monumentalen Ueberdeckung eines Raumes besteht in der Anwendung der geraden Linie, allein dabei bemerkt man doch wiederum zwei wesentlich verschiedene Stufen. Denkt man sich z. B. in a c und b d (Fig. 18) die Stirnseiten zweier parallelen Umfassungsmauern oder die vordersten einer Reihe von Stützen, so ergiebt sich, daß die horizontale gerade Linie a b die einfachste und ursprünglichste Form der Decke über denselben bezeichnet, und zwar so, daß im Raume diese Linie sich in Parallelen fortsetzt, oder, praktisch ausgedrückt, daß die Decke aus horizontalen Platten hergestellt wird. Dies ist das Kriterion des ägyptischen Baustyles, und es folgt aus demselben unmittelbar, daß sowohl die Decke sehr schwer sein muß, als auch, daß die Spannweite derselben nur eine geringe sein kann.

Fig. 18.

Horizontale Balkendecke.

Anders ist es, wenn zur horizontalen Linie a b eine andere Horizontale, welche gegen a b rechtwinklig stößt, tritt, e f (Fig. 19). Es hört nun die schwere, monolithe Platte auf, an deren Stelle ein System von Balken tritt, welche theils in der Richtung von a b, theils in der von e f liegen; so entsteht ein Balkennetz, dessen offene Felder dann mit kleinen Platten geschlossen werden. Auf diesem organisirten Balkensysteme beruht die monumentale griechische Baukunst. Aber auch hier ist die Spannweite, obwohl nicht so beengt wie bei der Steinplatten-Decke,

dennoch eine sehr beschränkte, und andere Mängel, die sich aus dem Vergleiche mit den entwickelteren constructiven Systemen ergeben, treten hervor, so daß theoretisch wie geschichtlich sich leicht nachweisen läßt, warum dieser Baustyl, trotz der höchsten Schönheit, dennoch der Folgezeit nicht genügen konnte.

Fig. 19.

Fig. 20.

Das halbkreisförmige Tonnengewölbe.

Zunächst griffen die Römer ein und wendeten die einfachste, regelmäßigste und naheliegendste krumme Linie an, den Halbkreis. Construirt man einen solchen über der Linie zwischen den Punkten a und b (Fig. 20), so erscheint nicht nur der Charakter unsrer Figur an der Stirnseite völlig geändert, sondern es entsteht auch die weitere Frage, wie soll dieser einzelne Halbkreis, in der Praxis also der Gewölbebogen, fortgesetzt werden, damit ein Raum überdeckt werde? Das Einfachste ist nun sicher dies, daß man an den ersten Bogen einen zweiten, dritten u. s. f. fügt, daß also parallele Halbkreise sich bilden. Die so entstehende Form ist ein halber Cylinder oder, technisch ausgedrückt, das Tonnengewölbe. Hier ist noch die gerade Linie in der, rechtwinklich gegen den ersten Halbkreis stoßenden Axe des Cylinders erhalten, so daß nur der Querdurchschnitt eines Tonnengewölbes halbkreisförmig ist, während der Längenschnitt stets die gerade Linie zeigt. Drei unter diesen letzteren treten als besonders wichtig sofort hervor, es sind die beiden Linien, wo der halbe Cylinder und die senkrechten Wände zusammenstoßen, die s. g. Kämpferlinien, und diejenige, welche durch die Halbirungspunkte aller Halbkreise geht, die Scheitellinie.

Die halbkugelförmige Kuppel.

Die Römer gingen aber noch weiter, sie stießen die geraden Linien ganz aus, und construirten, indem sie die senkrechten Umfassungen auf kreisförmigem Grundrisse aufbauten, und nun die Decke, im Durchschnitte nach allen Richtungen, in der Form des Halbkreises darüber wölbten, eine ganz neue Form, die **Kuppel**. Die beistehende Figur (Fig. 21) zeigt die Hälfte eines Kuppelbaues, der aus einem stehenden Cylinder und einer diesen oben schließenden Halbkugel besteht. Trotz des wichtigen Fortschrittes, der hier durch die Entstehung der Kuppel gemacht war, ist zugleich dennoch ein beengender Rückschritt nicht zu verkennen, indem der Grundriß an die Kreisform gebunden erscheint, eine Form, die meist den praktischen Erfordernissen nicht genügend entspricht. Daß an die Stelle der Halbkugel später hie und da wohl ein halbes Ellipsoid gesetzt wurde, ändert am Prinzipe Nichts.

Fig. 21.

Das halbkreisförmige Kreuzgwlb.

Sucht man statt des Grundkreises die gerade Linie festzuhalten und dennoch nicht das Tonnengewölbe, sondern den Halbkreis ausschließlich anzuwenden, so wird man zum quadratischen Grundriß geführt. Denkt man sich einen solchen in a b f e (Fig. 22), so kann man über jeder der vier Seiten einen Halbkreisbogen errichten, und die Decke nun nach dem Prinzipe zweier sich kreuzender Tonnengewölbe vollenden. Aber hiermit würde man prinzipiell nicht weiter kommen, wenn nicht die Tonnengewölbe in ihren Schneidelinien zwei neue, größere Halbkreise bildeten, die auf den Diagonalen (a f und b e) stehen und sich

Fig. 22.

gegenseitig halbiren. Es sind dies die Kreuzbögen, welche aber bei den Römern noch nicht zu voller Durchbildung gelangten. Indem so das Alterthum Kuppel- und quadratisches Kreuzgewölbe dem Mittelalter zur weiteren Entwickelung übergab, schloß es die seinige ab, und hinterließ als eigentlich nationalen Baustyl der Römer das Tonnengewölbe mit dem darauf beruhenden, antiken Rundbogensysteme.

Das horizont. Hängewerk.

Das Mittelalter, das die alte Kultur zum großen Theile nach und nach umwarf und sich in so vielen Stücken aus dem Rohen heraus entwickelte, ging in seiner ersten technischen Unbeholfenheit auf die gerade Linie zurück; aber weit entfernt, monumental sein zu wollen, begnügte es sich mit dem Holzmateriale und kam so auf die uralte und einfache Construction der hölzernen Balkendecke, welcher der Vorzug, weite Räume leicht zu überdecken, nicht streitig zu machen war, zurück. Es brachte jedoch auch ein durchaus neues Moment in diese Constructionsform, indem es die horizontale Holzdecke in eine schrägliegende umwandelte, welcher sehr leicht eine noch größere Spannweite gegeben werden konnte. Dies war natürlich nur auszuführen, indem zwei schräge Linien oder Flächen sich schneiden, so daß im Scheitel ein Winkel entsteht, wie hier in e (Fig. 23). Praktisch bildete sich nun allmälig ein System von hölzernen Balken aus, die in der Richtung a e und b e liegen und durch Balken in der Richtung a b fest zusammen gehalten werden. Bretter schlossen dies Balkengerüst, das als Ganzes in der Durchschnittsform eines stumpfwinkligen Dreiecks horizontal auf den Stützwänden ruht, und welches man ein Hängewerk nennt. Die alt-christliche Basilika zeigt die älteste Anwendung desselben, doch wird man bei dem Mangel an Monumentalität hier kaum die Grundlage eines Baustyles anerkennen können.

Fig. 23.

a e b c d

Die Hängekuppel.

Anders wurde es, als die Völker des Mittelalters das Bedürfniß fühlten, monumental zu bauen. Da griffen sie zu den Elementen, welche die römische Kunst darbot, zurück, und namentlich war es Byzanz, welches, obwohl christlich, mit der antiken Kultur nicht so entschieden gebrochen hatte wie das Abendland, das zuerst in diesem Sinne sein Augenmerk auf die Kuppel richtete. Es suchte und fand ein System

der Vereinigung der Kuppel mit dem quadratischen Grundrisse (Fig. 24), woraus sich dann alle Nebenconstructionen und der ganze Aufbau entwickelten. Denke man sich auf den Seiten eines Quadrates vier Halbkreisbögen errichtet, und über dem umgeschriebenen Kreise dieses Quadrates eine Kuppel so construirt, daß sie zwischen den Bögen sich als Zwickeln ausspannt; diese Kuppel ist jedoch nicht vollendet, sondern horizontal in der Scheitelhöhe der vier halbkreisförmigen Gurtbögen abgeschnitten. Der so entstehende Horizontalschnitt hat die Form eines Kreises, und auf diesem ist nun eine neue Kuppel aufgebaut. So ist der Uebergang vom Viereck in den Kreis bewirkt durch ein System, welches sinnreich und sehr kühn sich gegen den Scheitelpunkt der oberen Kuppel hin gipfelt, und von dem Streben nach diesem Centrum hin, das System des Centralbaues heißt. Diese Art der Kuppel selbst wird Hängekuppel genannt.

Fig. 24.

Der Rundbogenstyl.

Im Abendlande nahm man den Kreuzbogen der Römer auf und, indem man denselben zu einem System quadratischer halbkreisförmiger Kreuzgewölbe in Verbindung mit Entlehnungen aus dem byzantinischen Centralbau ausbildete, gelangte man zu dem s. g. romanischen oder mittelalterlichen Rundbogen-Styl (romanisch von romanus, also soviel wie römisch; s. Fig. 22).

Der Spitzbogen.

Alle Linien, die bisher bei der Deckenconstruction bestimmend auftraten, waren gerade oder kreisförmige, und die letzteren entwickelten sich alle aus dem Halbkreise. Wie man aber zwei gerade Linien in schräger Stellung sich schneiden ließ, so kann man es auch mit zwei Kreisen machen, und hierdurch gelangt man zum s. g. Spitzbogen. Schon bei den alten Aegyptern und Assyrern treffen wir auf vereinzelte Fälle der Ausführung des gewölbten Spitzbogens, und schon in den Anfängen des klassischen Alterthums kommt die Form desselben, aus dem Prinzipe der Horizontalen so

entstanden vor, daß man durch allmälige Ueberkragungen (Fig. 25) einen ganz massiv umschlossenen Raum herzustellen verstand, wie uns ein solcher in dem bekannten Schatzhause des Atreus zu Mykene erhalten ist. Auf diese Art entstanden, war aber, der Spitzbogen constructiv werthlos, wie auch später seine Anwendung bei den Arabern ohne Beziehung zur Construction blieb. Sehr entschiedene statische Vorzüge besitzt aber der gewölbte Spitzbogen dem Rundbogen gegenüber, und so konnte sich auf Anwendung desselben ein selbständiges System der Construction entwickeln, das wir den gothischen oder Spitzbogenstyl (Fig. 26) nennen.

Fig. 25.

Fig. 26.

Möglichkeit eines neuen Baustyles.

In diesen Constructionsweisen schloß sich die Bildung originaler Baustyle ab, und die Kunst der Neuzeit mußte auf ältere Formen zurückgreifen, ohne irgend Neues in Bezug auf eine Construction zu leisten, aus der ein Styl hervorwachsen könnte. Der s. g. italienische Baustyl, der Barockstyl, das Rococco ꝛc. beruhen auf entlehnten oder übertriebenen Formen, nicht aber auf einem neuen constructiven Element. In der That, jene Formen erschöpfen auch die Möglichkeiten der Deckenbildung durchaus: denn welche Linie wollte man außerdem der Construction der Decke etwa zu Grunde legen? Alle Versuche hierzu erwiesen sich als verfehlt und der Entwickelung unfähig, als nüchtern oder phantastisch, wie dies das arabische Hufeisen (Fig. 27), der spätenglische Zapfen (Fig. 28), die russische Zwiebel (Fig. 29) beweisen. Die neueste Zeit jedoch

hat durch die häufige Anwendung des Flachbogens (Fig. 30) ein sehr bildungsfähiges Element ergriffen und dasselbe schon mannichfach benutzt und entwickelt. Am selbständigsten, geistreichsten und verheißungsvollsten wird dasselbe unzweifelhaft in der, von Schinkel erbauten Bauakademie zu Berlin durchgeführt sein, welche constructiv höchst original ist, und in der sehr wohl die Grundlage eines Flachbogenstyles erkannt werden könnte. Der Entwickelung desselben ist ohnehin die Anwendung des Eisens im heutigen Bauwesen sehr günstig, denn das Eisen, soll es zur Herstellung einer monumentalen Decke mitwirken, verlangt fast unbedingt den Flachbogen, in dessen Form es als Querrippe auftritt, um zwischen je zwei Rippen ein Gewölbe (aus Topfsteinen) aufzunehmen. In dieser Weise sind z. B. mehrere Räume im neuen Museum und der große Börsensaal zu Berlin überdeckt, jedoch ist bei beiden Bauten der Flachbogen nicht weiter entwickelt, sondern in einer geradlinigen Architektur versteckt worden. Die Absicht, einen neuen Baustyl zu erfinden, über die eine Zeitlang sehr ernsthaft verhandelt wurde, und deren Verwirklichung sogar amtliche Anregungen, besonders in Bayern, fast mit Gewalt erzwingen wollten, richtet sich nach dem Gesagten von selbst. Was aus diesen Bemühungen hervorgegangen, ist die traurigste Styllosigkeit, wie sie sich in der Maximiliansstraße zu München in so beklagenswerther Blöße zeigt. Baustyle können nur natürlich und allmälig entstehen, nicht absichtlich gemacht oder zufällig erfunden werden.

Fig. 27.

Fig. 29.

Fig. 28.

Fig. 30.

Construction u. Ornament.

Es schien nöthig, hier in aller Kürze anzudeuten, auf welchem Prinzipe die Baustyle beruhen, um namentlich außer Zweifel zu setzen, daß nicht im Ornament, sondern in der Construction, deren Schlüssel wiederum die Deckenbildung ist, das Wesentliche derselben besteht. Die ornamentale Ausbildung lehnt sich erst an die Construction und entwickelt sich zum

Theil in ungeradem Verhältniß zu dieser, d. h. eine vollendete Construction hat nicht immer eine vollendete künstlerische Ausbildung im Gefolge, auf welchen Punkt wir früher schon Gelegenheit (besonders S. 70) hatten, hinzuweisen. Construction und Ornament zusammen bewirken aber erst den vollen Baustyl, jene jedoch ist die Grundlage desselben.

Bauart und Bauweise.

Hieraus dürfte folgen, daß von Baustyl im eigentlichen Sinne dann nicht die Rede sein kann, wenn die Construction als solche in Hinsicht der Monumentalität und der technischen Entwickelung auf niedriger Stufe steht und das Ornament einen phantastischen Charakter hat, wie also etwa bei den Indern oder Chinesen. Man kann von einer chinesischen Bauart, aber nur sehr uneigentlich von einem chinesischen Baustyle sprechen. Finden aber innerhalb eines ganzen Stylgebietes, wie etwa des hellenischen, unter Festhaltung des Prinzipes der charakteristischen Deckenbildung, Modificationen statt, die ihrerseits wieder sich durch charakteristische Eigenschaften von einander scheiden, so wird man hier den Ausdruck Bauweise anwenden. Man redet deshalb mit Recht von dorischer oder jonischer Bauweise, aber nur uneigentlich von einem dorischen oder jonischen Baustyl. Aehnlich verhält es sich auch bei der Entlehnung der Formen älterer Baustyle, wie wir sie seit dem Wiederaufleben der Antike, im Anfange des 15. Jahrhunderts, bis heute in allen baulichen Denkmälern erkennen können: auch hier haben wir es nirgends mit einem originalen Baustyle mehr zu thun. Jedoch nimmt der Sprachgebrauch das Wort Baustyl nicht immer in dem strengeren, von uns dargelegten Sinne, sondern er wendet es meist in dem Sinne an, daß er es allen Gruppen baulicher Denkmäler zueignet, welche sich von andern durch ihre besondere und charakteristische Gesammterscheinung schon auf den ersten Blick unterscheiden. Doch wird es sich ohne Frage empfehlen, die Begriffe deutlicher aus einander zu halten, und die Wörter für dieselben schärfer zu nehmen, obwohl dies bisweilen mit nicht unerheblichen Schwierigkeiten verbunden sein kann.

Baustyl und Zeitstyl.

Wenn die Construction Sache der technischen Geschicklichkeit ist, so verlangt das Ornament künstlerische Begabung. Beides sind verschiedene Dinge und die Erfahrung lehrt denn auch, daß Schönheitssinn und handwerkliche Leistungsfähigkeit gleichzeitig in gleich reifer Entwickelung sich nicht oft bei einem Volke vereinigt finden. Durch das Ornament, in Anlehnung an die Construction, spricht sich nun im Baustyle der Charakter der künstlerischen Begabung und Richtung eines Volkes oder einer Periode aus, so daß derselbe künstlerische Charakter naturgemäß auch die Art und Weise bestimmen muß, in welcher die Gegenstände der beiden andern Künste dargestellt werden. Wenn aber die letzteren vorzüglich sich

den Stylbedingungen der Bildnerei und Malerei fügen sollten, so werden auch die bildnerischen und malerischen Werke eines Volkes, welches diese Stylbedingungen nicht lebendig fühlt und unterscheidet, nothwendig hinter denselben zurückbleiben oder über dieselben hinausschreiten müssen, je nachdem sein künstlerischer Charakter angelegt ist. In dieser Hinsicht also geht der nämliche Kunstgeist durch alle Hervorbringungen eines Volkes, natürlich zunächst die gleichzeitigen. Und wenn er allerdings mit vorwiegender Deutlichkeit sich in den monumentalen Schöpfungen der Baukunst zu erkennen giebt, also vorzugsweise uns im Baustyle entgegen tritt, so spricht er doch auch in genauer Uebereinstimmung aus dem zugehörigen Zeitstyle überhaupt. Einige kurze geschichtliche Erläuterungen werden als erklärende Beispiele dieses Verhältnisses gelten dürfen, wobei wir allerdings einige schon (S. 86 u. ff.) angedeutete Gesichtspunkte hier wiederholen müssen.

Charakter der Zeitstyle: im Alterthum u. Mittelalter,

In der Entwickelung der Künste ist die Architektur vorangegangen, und sie beherrscht Anfangs auch Plastik und Malerei, ohne die Stylgesetze der letzteren zu verstehen. Phidias war der erste, der plastisch wurde, plastisch zu empfinden verstand, aber er erfüllte auch zugleich in seinen Werken alle Bedingungen des plastischen Styles; die Malerei seiner Zeit wird jedoch zum Theile von plastischen Gesetzen beherrscht gewesen sein. Wenn nun auch die späteren Zeiten des Alterthums, wenn auch das Mittelalter mehr und mehr sich zum Verständniß der malerischen Stylgesetze hinneigten, so waren beide doch nicht mit vollem und reinem Schönheitssinn genügend begabt, und obgleich sie in der Technik Außerordentliches leisteten, blieben sie doch in der künstlerisch durchgebildeten Form zurück: so kam es, daß alle Kunstwerke seit der Blüthe des plastischen Styles in Hellas zwar ein Streben nach Erfüllung malerischer Stylbedingungen zeigen, daß sie aber dieselbe nicht erreichten, sondern überall unter dem Mangel reinen Schönheitssinnes litten. Die Architektur blieb zum Theil in der Construction befangen ohne vollkommene ästhetische Ausbildung, zum Theil verlor sich die letztere in Phantastereien. Die Bildhauerei begab sich unter die Herrschaft malerischer Elemente, indem Haltung und Ausdruck die Grenzen des schönen Maßes durchbrachen, aber sie blieb wie die Malerei selbst in ungeläuterten oder conventionellen Formen befangen; und so vermochte selbst die Malerei nicht, sich zur Höhe ihres eignen Styles zu erheben.

in der Neuzeit,

Der Neuzeit erst war diese Erfüllung des malerischen Styles vorbehalten, aber während sie dies in der Malerei selbst glanzvoll durch die großen Meister Italien's that, stellte sie zugleich Architektur und Plastik unter die Gesetze jenes, und brachte so den Zeitstyl der s. g. Renaissance oder richtiger der italienischen Kunst hervor. Der Charakter desselben ist, bei

großem Schönheitssinn für Form, Licht und Farbe, eine ausgesprochene Herrschaft malerischer Stylgesetze in allen Künsten und also eine Entfernung der Baukunst und Bildnerei von den innersten Quellen ihres Lebens und Wesens zu Gunsten einer malerischen Auffassung, die ihnen nothwendig gefährlich werden mußte. Wie sehr aber die Malerei allseitige Vollendung nach jeder Richtung hin erfuhr, bezeugen uns die großen Genien, die sie, jeder in seiner Weise, durchführten, und wodurch jeder derselben der Entwickelung dieser Kunst neue Bahnen erschloß, deren Kreis dann durch die beiden großen Niederländer, Rubens und Rembrandt, für jene Jahrhunderte der Geschichte geschlossen wurde.

in unserer Zeit.

Unserer Zeit war die Aufgabe geworden, zur Erkenntniß des Einseitigen in allen früheren Gesammtleistungen der Künste zu gelangen, und den Versuch zu machen, jede der Künste nach den ihr eigenthümlichen Stylgesetzen zu üben. Der allgemeine Kulturstrom und unablässiges Studium der Kunstwerke aller früheren Zeiten haben die moderne Welt im Allgemeinen mit einem sehr geschärften Beurtheilungsvermögen, und daneben mit einem mehr oder weniger vielseitigen Schönheitssinn ausgestattet; doch hat sich dieser letztere nirgends reiner offenbart, als im deutschen Volke, wie wir dies ohne Ueberhebung wohl behaupten können. Denn in der Bildhauerei gelang es Thorwaldsen, der, obgleich Däne von Geburt, doch nach vor- und rückwärts mitten in der deutschen Kunstentwickelung als organisches Glied derselben steht, und nächst ihm Rauch, Werke hinzustellen, die rein plastisch und von hoher Schönheit sind; in der Malerei war es Cornelius, welcher Werke ersten Ranges von rein malerischem Wesen schuf. Diese Männer hatten unmittelbare Vorbilder: in der klassischen Antike sahen sie das Ideal der Schönheit, in den Malereien der Italiener und Niederländer sahen sie verschiedene Aeußerungen einer und derselben malerischen Vollkommenheit, als deren höchsten Gipfel sie Rafael's Werke verehrten. Allein wie sollte der Baukünstler verfahren, um wahrhaft architektonisch zu bauen? Die Constructionen aller Baustyle wurden thatsächlich angewendet, das Bedürfniß der Zeit war sehr mannichfach, und bei alledem keine Aussicht auf eine neue Construction, die einem originalen Style als Grundlage dienen konnte! Was war in solcher Lage zu thun? Man erkannte sehr wohl, daß Niemand in der ästhetischen Ausbildung der Bauwerke vollkommener gewesen, als die Griechen, aber zugleich sah man ein, daß die einfache Constructionsweise derselben technisch ungenügend war. Und mit der vollkommeneren Technik zu brechen, war aus inneren und äußeren Gründen unmöglich, man hielt unter allen Umständen den Besitz constructiver Vollkommenheit als das Nothwendige fest. Aber nun galt es die künstlerische Form für ein constructives Durcheinander, für ein Gemisch von Balken, Rundbögen und

Flachbögen, von Tonnen- und Kreuzgewölben, Hängewerken und Kuppeln zu finden, und das war wiederum eine Aufgabe, würdig eines Genius. Dieser war Schinkel, der mit ahnungsvoller Klarheit den Geist griechischer Formengebung auffaßte, und aus sich heraus in diesem Geiste seine constructiv gemengten Werke einheitlich zum künstlerischen Ganzen durchbildete. Dies schloß jedoch nicht aus, daß die Baustyle der einzelnen Zeiten nicht in historischer Treue angewendet werden konnten, wie das denn besonders in Bezug auf mittelalterliche Stylarten geschehen, allein die baukünstlerische That des Jahrhunderts werden die Werke Schinkel's bleiben. Wir sind weit davon entfernt, in den Leistungen der genannten drei großen Männer etwa die Aufgabe völlig und unbedingt gelöst zu sehen, die wir bezeichneten, nämlich jede der Künste schlechthin nach den ihr eigenthümlichen Stylgesetzen in vollkommener Weise zu üben. Wir sagten vielmehr ausdrücklich, daß unserer Zeit nur die Aufgabe zu Theil geworden, den Versuch zu machen. Denn wir wissen recht wohl, welch' eine That es wäre, jene Aufgabe völlig und unbedingt zu lösen! Daran mögen noch Jahrhunderte arbeiten. Aber schon der erste, großartige Versuch, der von dem Genius jener Männer getragen war, ist der Unsterblichkeit sicher.

Die Style der einzelnen Künste, die Zeitstyle und der Styl.

Auf eine Besprechung der verschiedenen Zeitstyle und ihrer besonderen Formen einzugehen, würde außerhalb unserer Aufgabe liegen, da dies Sache der Kunstgeschichte ist; wir haben nur in groben Umrissen die allgemeinen Prinzipien des Entwickelungsganges ungefähr andeuten wollen, um den Unterschied zwischen den Stylen der einzelnen Künste, den Zeitstylen und Dem, was wir schlechthin Styl nennen, zu bezeichnen, und das Verhältniß derselben zu einander zu klären. Die Style der einzelnen Künste beruhen sachlich auf dem Wesen derselben, die Zeitstyle fließen aus dem Charakter des Volkes, indem sie jene mehr oder weniger verdunkelt zur Erscheinung bringen, der Styl aber entsteht durch die That des Genius, die aus dem Zeitstyle zum vollen Style der betreffenden Kunst erhebt. Ein Kunstwerk, welches Styl im höchsten Sinne hat, ist hiernach nichts Andres als die Ausgestaltung seines Inhaltes nach den Gesetzen derjenigen Kunst, welcher es zugehört, in vollkommener Weise. Hierin ist, wie sich von selbst versteht, die unbedingte Harmonie von Inhalt und Form, wie die Vollendung der Ausführung in technischer Hinsicht schon ausgesprochen. Styl im höchsten Sinne ist also die vollkommene Verwirklichung der innersten Gesetze der Kunst in der Ausgestaltung eines Kunstwerkes; er ist die Organisation des Kunstwerkes, im Ganzen und in allen Theilen, vollkommen in Gemäßheit seines Inhaltes und der Gesetze seiner Kunst. Daß dies nur durch bevorzugte Genien erreicht werden kann, möchte ebenso wenig einer Erläuterung bedürfen, als die Meinung, daß selbst die höch-

sten Lösungen dieser Aufgabe, wie alles Menschenwerk, Mängel haben werden, daß also die Verwirklichung des Stylbegriffes im einzelnen gegebenen Falle nicht unbedingt gemeint sein kann. Wir werden vielmehr sogleich wieder gewisse Bedingungen aufzusuchen haben, welche jene Verwirklichung beeinflussen.

Symbolismus.

Wenn die Architektur symbolisch ist, wenn die künstlerische Sprache und Formenbildung derselben im Wesen des Symbolismus ihre Erklärung findet, so werden doch die beiden freieren Künste, sobald sie die Vorstufen ihrer Entwickelung (S. 46) durchlaufen haben und zur Stylvollendung gelangt sind, jede in ihrer Art, die vollkommene Harmonie von Inhalt und Form erreichen. Hieraus ergeben sich verschiedene stylistische Grundprinzipien. Aus dem Wesen der Bildnerei, welche die Gestalt von den Flecken der Zufälligkeit reinigen, zu allgemeiner harmonischer Vollkommenheit veredeln, und so das Individuum verklären will, folgt unmittelbar, daß sie das natürlich Gegebene nach einer im Künstler lebenden Idee über die Sphäre gewöhnlicher Wirklichkeit erhebt, daß sie es idealisirt.

Idealismus.

Dieser Idealismus strebt nach einer Erhebung des Einzelnen in die geläuterte Idee seines Wesens, nach einer Verklärung der Form, die in ihrer Fülle und Frische als ein lebensvolles Gegenstück jener Verklärung aufgefaßt werden kann, welche der Tod über die menschliche Gestalt ausbreitet. Obwohl der Idealismus mit den plastischen Gesetzen des Ausdrucks und der Haltung, mit dem plastischen Maße und der plastischen Anordnung innig verwebt ist, und mit diesen jeder wahrhaft plastischen Auffassung zu Grunde liegt, so ist er doch nicht unbedingt auf die Bildnerei beschränkt, sondern er geht auch in die Malerei über, ohne die Gesetze des malerischen Styles aufzuheben. Auch in der Malerei läßt sich ja Form und Wesen sehr wohl verklären, es lassen sich Werke, die ganz und gar vom Geiste des Idealismus getragen sind, hervorbringen, denn das Wesen der Malerei, welches den vollen Schein des Wirklichen fordert, schließt eben eine formale Läuterung des Thatsächlich-wirklichen um so weniger aus, als der Idealismus weit davon entfernt ist, eine Verkümmerung ganzer und voller Naturwahrheit im Kunstwerke irgendwie zu begünstigen. Nur das Zufällige der Erscheinung im Einzelindividuum will er abwerfen, zum Urbildlichen der Gattung will er zu gelangen suchen. Werke höchster Idealität, wie die des Phidias, sind zugleich Denkmäler des tiefsten Verständnisses der Natur und der wahrsten Wiedergabe des Lebens. Sie sind ihrer Ausgestaltung nach ebenso realistisch, d. h. wirklich naturwahr, wie sie ihrem Kunstgeiste nach idealistisch sind, was auch nicht als ein scheinbarer Widerspruch angesehen werden kann, da der idealste Geist ohne

wirkliche Erscheinung für uns nicht da ist, diese Erscheinung, dieser Körper aber naturwahr sein muß. Schon der Sprachgebrauch, welcher davon redet, Ideale zu realisiren, giebt eine richtige Auffassung dieses Verhältnisses an die Hand.

Realismus.

Wie aber aus dem Wesen der Bildnerei, dem Prinzipe nach, der Idealismus sich ergiebt, so geht aus dem Wesen der Malerei, dem Prinzipe nach, der Realismus hervor. Dies Wesen der Malerei, den vollen Schein des Wirklichen, Realen, zu gewähren, erklärt ihn unmittelbar, denn er will nichts als die Darstellung des Wirklichen nach dessen eigenthümlichem Wesen in voller sprechender Wahrheit erstreben. Dies schließt die poetische Auffassung jedoch keineswegs aus. Der Realismus hängt nun zwar mit den malerischen Stylgesetzen eng zusammen, aber er kann auch in die Bildnerei hinüberspielen, ja er kann in malerischen Werken selbst, wie bemerkt, zu Gunsten des Idealismus erheblich zurückgedrängt werden. Der Idealismus wuchs aus dem Wesen der Bildhauerei hervor, und diese wieder vollendete sich allmälig zur Blüthe aus symbolischer Befangenheit heraus; der Realismus entwickelte sich aus dem Malerischen, das von der Herrschaft des Symboles und des plastischen Styles sich frei machte, aber er führte endlich dahin, auch die Wirklichkeit so zu nehmen, wie sie ist, ohne der künstlerischen Grundbedingung einer poetischen Auffassung Rechnung zu tragen, er führte zum Naturalismus.

Naturalismus.

Entwickelungsreihe.

Wir erkennen also hier eine Reihe der Entwickelung, die im Symbolismus, mühsam unter der widerstrebenden Gewalt des Stoffes und gehemmt durch geistige Befangenheit wie künstlerische Unbeholfenheit, anhebt, die dann nach und nach zum reinen Idealismus aufsteigt, sich zum vollen Realismus auslebt und die endlich zum Naturalismus niedersteigt, wo die Ueberwindung des Stoffes bis zur Täuschung, bis zur Illusion der wirklichen Natur gelangt ist. Wie wenig dies letztere wahrhaft künstlerisch ist, haben wir schon mehrfach berührt, wir können also nie einen naturalistischen Styl, sondern nur, wo rein naturalistische Werke uns entgegentreten, eine naturalistische Auffassungs- und Darstellungsweise anerkennen, die aus einem Mißverständniß des Realismus hervorging. Wogegen allerdings von einem realistischen oder idealistischen Styl mit Recht gesprochen wird, während wiederum hinsichtlich des Symbolismus nur von einer Kunstweise die Rede sein kann, sobald es sich nicht um Zeitstyle, sondern um den höchsten Begriff des Styles schlechthin handelt. Die wesentlichsten Modificationen des Styles also sehen wir aus den Bedingungen des Idealismus und Realismus erwachsen, und wir müssen deshalb die Natur dieser Letzteren noch kurz erörtern.

Idealismus und Realismus:

Wir sagten, der Idealismus der Bildhauerei und der Realismus der Malerei könnten in die entgegengesetzten Künste hinüberspielen,

ohne denselben dadurch die Stylgesetze der einen oder anderen aufzuzwingen. Betrachten wir nun jede dieser Künste unter diesem Gesichtspunkte.

a. in der Plastik.

Wollte man den Idealismus aus einem plastischen Werke durchaus verbannen und dagegen vollen Realismus einführen, so käme man zum Naturalismus, der in Form, Farbe, Haltung und Ausdruck nothwendig eintreten müßte, weil eine poetische Durchdringung des Realen oder Wirklichen in der Bildnerei nicht anders möglich ist, als auf idealer Grundlage. Stelle man sich z. B. eines jener zahlreichen, schon einmal (S. 220) erwähnten Crucifixe aus dem Mittelter vor, wo der Körper naturfarbig bemalt, mit dem Grün des Todes und dem Blute der Wunden reichlich bedeckt ist, wo den Kopf schwarze natürliche Haare umgeben, und man wird gestehen, daß hier von künstlerischem Realismus keine Spur mehr ist, daß hier ein grasser Naturalismus herrscht, der ein unbefangenes Gefühl abstößt wie Leichengeruch. Schon die Einfarbigkeit der plastischen Kunstwerke ist unwirklich, ist idealistisch; und dazu fordert ferner die Aufgabe der Bildnerei, die Gestalt zu formen, ein Zurückdrängen der Zufälligkeiten. Ja, wenn wir auf Das, was diese Kunst darstellen kann, zurückgehen, so sind es ja meist Götter, Heroen, Personificationen u. s. w., also meist Gegenstände, die an sich nicht wirklich, sondern nur in der Idee vorhanden sind. Bei diesen liegt also der volle Idealismus ganz nahe, und ein Auftreten realer Elemente, etwa ein Anklingen an die wirklichen Gesichtszüge des lebenden Modelles, würde sogar beleidigend sein können. Anders aber wird es, wenn Individuen dargestellt werden sollen, die wirkliches Sein, reales Leben haben oder hatten; da ist dem Idealismus eine Grenze gezogen, weil eben das Reale zur Geltung kommen muß, aber dies kann nur geschehen, wenn es sich auf dem allgemeinen, idealen Boden entwickelt. Ist es die Aufgabe, die Bildsäule eines berühmten Mannes zu machen, so wird der Realismus bei einem solchen Werke sich in den Zügen des Gesichts, in der Haltung, in der charakteristischen Tracht, ja selbst im eigenthümlichen Bau des Körpers offenbaren können, und er wird weit entfernt sein, dies Werk zum Naturalismus hinzuziehen, vielmehr wird der plastische Idealismus, wenn nur das Werk überhaupt schön ist, den Grundton desselben immer noch auf das Entschiedenste bestimmen. Der Realismus in der Bildhauerei, der sich der Hauptsache nach auf die Abbilder bestimmter Persönlichkeiten beschränkt, ist nur ein Beisatz, gleichsam nur die Würze, welche dem allgemeinen, plastischen und idealen Grundton die nöthige individuelle Charakteristik geben soll. Um sich in solchen Fällen mit einem Schlage volle Klarheit zu verschaffen, denke man sich nur, wie die Malerei denselben Gegenstand auffassen und behandeln würde: und man wird sofort einsehen, daß in dem Bildnerwerke,

gegen das malerische gehalten, nur ein verhältnißmäßig geringer Grad von Realismus sich zeigt. Der plastische Idealismus hebt die wirkliche Individualität und die wirkliche Tracht in seine Sphäre hinauf, aber er läßt sich nicht von diesen in die Sphäre der Zufälligkeiten und der Geschmackslosigkeiten einer launenhaften Mode herabziehen, ohne der Gefahr

Fig. 31.

Thür und Thor zu öffnen, daß das Werk eine Carricatur werde, ähnlich wie gewisse französische Denkmäler dieses Jahrhunderts.

Beispiel. Daß aber selbst die plastische Darstellung geschichtlicher Persönlichkeiten nicht nothwendig dies realistische Element zu enthalten braucht, wenn die Individualität derselben einen Zug zum Idealen besitzt, leuchtet gewiß ein, und es wird wohl immer Künstler und Kunstfreunde geben, die Göthe und Schiller lieber im Idealgewande, als im Frack, Schuhen und Strüm-

pfen sehen (vgl. S. 225). Zu diesen gehörte Rauch, der bekanntlich einen Entwurf für das Dichterdenkmal zu Weimar in diesem Sinne gefertigt hatte. Wir geben hier eine Abbildung der Rauch'schen Skizze und setzen eine des Rietschel'schen ausgeführten Werkes zur Vergleichung daneben. (Fig. 31 u. 32.) Betrachten wir zuerst die Stellung der einzelnen Fi-

Fig. 32.

guren unter einander, den Göthe Rietschel's mit dem Rauch's, so zeigt sich fast genau dieselbe Haltung. Der linke Fuß etwas vor, der rechte zurück geschoben, die linke Hand an der Schulter Schiller's, die rechte gegen ihn hingestreckt, doch bei Rietschel mit tiefer gesenktem Unterarm. Die Stellung der Schultern ist bei Rietschel ein wenig seitwärts, doch hat der Kopf dieselbe Lage und Richtung wie bei Rauch. Noch auffälliger ist die Aehnlichkeit Schiller's in beiden Gruppen, nur daß die Haltung des Kopfes

und der Arme bei Rietschel der bei Rauch nicht gleich, sondern symmetrisch ist; ja, trotz der Idealität ist der Rauch'sche Schiller bewegter und lebendiger, als der Rietschel'sche, wie denn der sich erhebende linke Fuß mit dem vorgeschobenen Knie und die linke, wie zum Lehren gehaltene Hand bei Rauch dies sofort erklären. Im Ganzen aber, denkt man sich beide Gruppen als nackte Figuren (S. 128) in diesen Stellungen gebildet, so möchte sich wohl Niemand finden, der mit Kennerblick sagen wollte, welches von beiden Werken das realistische wäre! Die Grundanlage bei Rietschel ist gewiß ebenso idealistisch wie bei Rauch, nur hat jener seine Figuren mit dem Gewande, welches Schiller und Göthe zu ihrer Zeit im Leben wirklich trugen, bekleidet, dieser mit der Gewandung, welche die Poesie ihnen als Helden, die in ihrem Namen für alle Zeiten leben, verleiht. Was das Schönere von beiden sei, wollen wir hier nicht untersuchen, obwohl Rauch's Gruppe durch die Fülle edler Falten selbst eine volle Ab- und Ausrundung gewinnt, gegen welche Rietschel's karge Modekleidung dünn erscheint, obwohl in Verbindung mit Rauch's idealer Gewandung, der Kranz mit größerem Rechte und feinerem Sinne angeordnet ist, als bei Rietschel, der den Kranz, dies Attribut des ewigen Sieges, in die Zeitlichkeit des schnell dahin eilenden Menschen versetzte. Und nun die Köpfe! In Rauch's Skizze sind die Augen blind, bei Rietschel sind die Augensterne angegeben, sonst aber haben sie denselben Grundzug, dasselbe Lebenselement, dieselbe Idealität. Es stellt sich also heraus, daß der ganze Realismus bei Rietschel im Kostüm und in den beiden Augensternen besteht, daß aber der Kern der Gruppe ebenso idealistisch ist, wie der bei Rauch. Das Werk dieses Meisters nennt alle Welt idealistisch, und doch bedürfte es nur der geringen Kostümänderung, um Schreier zu finden, die alsobald rufen würden: ganz realistisch! In Wahrheit: Rietschel's Gruppe ist nur darum bedeutend, weil sie idealistisch ist; sie erhielt auch den allgemeinsten Beifall, nicht etwa, weil der Künstler in ihr den plastischen Idealismus geopfert hätte, sondern weil er mit klugem Sinne das widerstrebende, modische Zeitkostüm in das Reich des Idealen soviel als möglich hinaufgezogen hat. Dieser Anklang des Realistischen, der in den Grundton des schönen Werkes nur eben hinüberspielt, ist weit entfernt, dasselbe dem vollen Realismus zu überliefern, der in die Bilder der Wachsfigurenkabinette, aber nicht in plastische Kunstwerke seine Herrschaft tragen mag.

Um eine naheliegende Bemerkung hier nicht zu unterdrücken, so möchten wir den Leser zu einer kritischen und ästhetischen Vergleichung beider Gruppen auffordern, die von Interesse sein und schließlich wohl das Ergebniß liefern würde, daß Rauch's Werk als reines Kunstwerk, Rietschel's

aber als öffentliches Denkmal vielleicht den Vorzug verdienen würde, daß es aber dennoch Grundsatz bleiben muß, auch die öffentlichen Denkmäler, nicht für Jedermann so verständlich wie möglich, sondern für ein gebildetes Gefühl so schön als möglich zu machen. Denn wenn die Kunst ethisch wirken soll, wenn sie „der Menschheit Würde“ heben soll, so mag der Künstler ruhig seinen Lauf zu den Sternen nehmen: früher oder später finden sich Einzelne, Viele, Alle, die ihm folgen. Er wird dann nicht besorgt zu sein brauchen, daß sein Werk in einer Weise falsch aufgefaßt werde, wie ich dies bei dem Weimarischen Denkmal persönlich zu erfahren Gelegenheit hatte. Dort, dieses Denkmal betrachtend, wurde ich von einem, in meiner Nähe stehenden Handwerksburschen, der auf Schiller's Figur deutete, gefragt, ob das ein Prediger sei? Und dies kann Jeder oft hören, daß Göthe einem Geheimerathe ähnlicher sehe als dem Verfasser des Faust, und Schiller einem Professor ähnlicher als dem Dichter des Liedes an die Freude. Wäre bei den Figuren dieses Denkmales die Modetracht abgestreift und die Idealgewandung in charakteristischer Durchbildung angenommen worden, so würde auch der gemeine Mann die größten Genien nicht mehr für gewöhnliche Menschen halten können.

b. in der Malerei.

Aus dem Wesen der Malerei ergiebt sich das Prinzip des Realismus. Wie aber plastische und selbst architektonische Stylgesetze in der Malerei mit mehr Berechtigung herrschen können, als malerische in jenen Künsten, so greift auch der Idealismus kräftiger in die Malerei über, als der Realismus in die Bildhauerei. Realismus und malerische Auffassung sind nicht das Nämliche. Michelangelo's Bildnerwerke sind, wie bekannt, malerisch aufgefaßt, d. h. sie sind in Haltung und Ausdruck nach Art gemalter Figuren behandelt, sind mit der Phantasie des Malers gedacht, und dabei doch in stylistischer Hinsicht idealistisch. Rietschel's Dichterbilder sind rein plastisch aufgefaßt und dennoch mit einem realistischen Element verwebt. Der Idealismus wird also auch in der Malerei, ohne an die Stelle der malerischen Auffassung eine plastische zu setzen, ohne überhaupt jene zu beengen, ein Recht beanspruchen dürfen, er wird den Realismus einschränken und bedingen, doch wird er immer nur auf diesem, als der eigentlichen Grundlage sich bewegen können. Streng genommen, im Prinzipe, sind die Maler sämmtlich Realisten, denn die Farbe ist das eigentlich Reale, ist das künstlerische Element, welches in letzter Vollendung die gemalten Dinge für uns mit dem Scheine des Wirklichen bekleidet; allein die Malerei gestattet dem Künstler eine größere und weitere Freiheit der Bewegung, so daß ein Theil der Maler mehr zum reinen Realismus, ein anderer mehr zu dem, durch einen gewissen Idealismus bedingten

Realismus sich hinwendet. Wie aber kommt in der Malerei diese, durch den Idealismus eingeführte Bedingtheit zur Erscheinung? Zunächst zeigt

Fig. 33.

sie sich in der reineren, dem plastischen Ideale sich nähernden Form, und dann in der hiermit zusammenhängenden Vorliebe für Gegenstände, die eine solche Verklärung der Form, dies Wort im weitesten

Sinne genommen, gestatten. Die italienische Kunst ist in diesem Sinne idealistisch, sie strebt dahin, die Gestalten ihrer religiösen und mythologischen Bilder zu reineren Wesen zu verklären, und im ganzen Aufbau ihrer Werke eine höhere und reinere Gesetzmäßigkeit abzuspiegeln. Ja, selbst in

Fig. 34.

den Bildnissen nach dem Leben klingt oft jener Zug, das Allgemeine herauszukehren, sehr stark durch. Die Niederländer aber sind die geborenen Realisten, die ihre derbere Wirklichkeit auch in ihrer Kunst zur Erscheinung brachten und Formen wählten, welche zuweilen bereits sehr naturalistisch sind. Haarscharf ist jedoch die Grenze nicht zu ziehen, und es wäre irrig, zu meinen, daß die Italiener nicht auch rein realistische, ja sogar höchst naturalistische Bilder gemalt, oder daß die Niederländer nicht häufig auch einem idealistischen Zuge sich hingegeben hätten. Der allgemeine

Charakter beider Völker und ihrer Werke ist aber sicher bestimmt, und um sich von der Wahrheit dieses tiefwurzelnden Gegensatzes zu überzeugen, bedarf es nur eines etwas aufmerksamen Ganges durch die italienischen und niederländischen Säle einer Gemäldegallerie, eines selbst nur oberflächlichen Vergleiches der nackten Frauengestalten eines Rubens mit denen eines Correggio, Tizian, oder Rafael.

Beispiel. Auch hier wird die Verschiedenartigkeit des Prinzipes wiederum sich besonders leicht an Werken erkennen lassen, die einen und denselben Gegenstand idealistisch und realistisch behandeln. Ein recht glückliches Beispiel möchte der Raub des Ganymed von Corregio und Rembrandt sein, insofern wir nämlich beide Gemälde für vollendete Meisterwerke halten müssen. Der Eindruck derselben ist allerdings durch den farblosen, im Vergleiche zum Bilde sehr mangelhaften Holzschnitt nur höchst unvollkommen wiederzugeben, allein auch ein ungeübtes Auge erkennt denn doch gewiß den großen Unterschied bei beiden. Bei Correggio (Orig. zu Wien; Fig. 33) die edle, reine Form in den zu jugendlicher Vollendung ausgebildeten Gliedern, das bewußte, freudige Aufstreben zu etwas Höherem, das willige, sich dem olympischen Adler hingebende Folgen: mit einem Worte die Begeisterung zum Göttlichen, Idealen; — bei Rembrandt (Orig. zu Dresden; Fig. 34) der kleine, in den Gliedern kindhaft unvollkommene Knabe, wider Willen am Hemde vom Adler geraubt und emporgetragen, wobei er in seiner Angst schreit und ihm etwas Menschliches begegnet: in Allem das Bild eines wirklichen Knabenraubes, der volle Realismus. Dort bieten sich Perspective, Licht, Farbe dar, daß auf ihnen, als dem realistischen Grunde, sich der Idealismus in Auffassung, Form und Behandlung entfalte, hier wird der volle Realismus durch den Zauber des Lichtes und der Farbe fern vom Naturalismus gehalten und mit reicher poetischer Kraft erfüllt. — Wie weit beide Bilder, auch das Correggio's troß seines Idealismus, von plastischer Auffassung und Behandlung fern sind, würde ein Vergleich mit dem schönen Relief Thorwaldsen's, welches die ganze Gruppe im Profil zeigt, sowie mit der antiken Gruppe des Leochares im Vatikan lehren, welche letztere die ganze Bewegung nach oben gleichsam versteinert zu haben scheint. Wir können diese Betrachtung hier nicht ausführen und empfehlen dem Leser, eine eigene Untersuchung darüber anzustellen, nur wollen wir nicht unterlassen, auf die außerordentlich schöne Composition dieses Gegenstandes von Carstens*) noch besonders aufmerksam zu machen. —

*) S. das vom Verfasser herausgegebene Kupferstichwerk: „Carstens Werke u. s. w." I. Bd. Taf. 15.

Der universal-individuelle Charakter der heutigen Kunst.

Wir sahen, wie der Entwickelungsgang der Kunst, in Bezug auf Auffassung und stylistischen Charakter vom Architektonischen zum Plastischen und zum Malerischen sich bewegte, wie die Zeitstyle, gegenüber dem, aus dem Wesen der einzelnen Künste hervorgehenden Style, mehr oder weniger Verdunkelungen, Beschränkungen und Uebertreibungen waren, und wir sahen, wie nur der Genius das volle, reine und reife Schöne in stylistischer Vollendung verwirklichen konnte. Wir erkannten stets im ganzen Laufe der Geschichte Perioden, deren Kunst einen jeweilig bestimmten, mehr oder weniger einseitigen Charakter besitzt, und fanden, daß selbst die großen Genien nicht frei von den Bedingungen ihrer Zeit waren. Indem wir dieses aber theoretisch erkennen, gewinnen wir, die allgemeine künstlerische Begabung natürlich vorausgesetzt, zugleich praktisch die Möglichkeit, in jeder der Künste Werke zu schaffen, die, von der einseitigen Herrschaft der Gesetze einer dieser Künste über die andere frei, dem Style jeder der einzelnen Künste vollkommen gerecht werden. Wir werden auch in dieser Hinsicht in unsrer Kunst universal. (Vergl. S. 44.)

Die Universalität der Kunst in diesem Sinne ist allerdings erst ein Besitzthum unserer Zeit geworden, aber unter gewissen, bereits angedeuteten Bedingungen hatte sie schon seit den großen Meistern Italien's, wenigstens in Bezug auf die Malerei Geltung. Heute jedoch ist es zum ersten-Male im Laufe der Geschichte, daß man sich zugleich bemüht, plastische Werke wahrhaft plastisch, malerische wahrhaft malerisch zu machen, und daß man dabei die Freiheit des Individuums wahrt, sich mehr an den Idealismus oder den Realismus zu halten. Hier ist somit ein weiter Spielraum gegeben, und wenn wir die Meister, welche durch ihr Auftreten und ihre Werke, wie bedingt die letzteren auch immerhin erscheinen mögen, uns den Weg zu demselben ebneten, als Genien bereits nannten (S. 307 u. 8), so entwickeln sich in ihrer Nachfolge mannichfache Kunstweisen für sich, deren eigenthümlicher und unterscheidender Charakter auf den eigenthümlichen Individualitäten der Künstler beruht. In diesem Sinne erscheint also unsere heutige Kunst individuell.

In der Kunstgeschichte scheiden sich die italienische und niederländische Malerei als Gruppen des größeren Idealismus und des volleren Realismus, jedoch auch diese Scheidung ist in unserer Zeit innerhalb der Malerei fast ganz gefallen, so daß weder Idealismus noch Realismus den Charakter der malerischen Erzeugnisse eines ganzen Volkes ausschließlich bestimmen. Es ist dazu der Kreis der Gegenstände auch erschöpft, es ist für Plastik und Architektur eine aus dem Wesen dieser Künste entspringende Grundlage geschaffen. In der Malerei besonders nehmen wir die umfangreichste Bethätigung des Individuums in der ihm zusagenden Weise

wahr; der Eine liebt diese Gegenstände, der Andere bevorzugt jene, der Eine neigt zum Idealismus, der Andere zu Realismus, und so bilden sich denn auch, von Einzelnen ausgehend oder um Einzelne sich anordnend, alsbald wieder Gruppen und Schulen mit ihren Besonderheiten und Eigenthümlichkeiten, die sich insgesammt unter dem Gesichtspunkt des universal-individuellen Charakters der heutigen Kunst vereinigen.

Schluß. Fassen wir zusammen, so ergiebt sich, daß der Künstler den Gegenstand und den Stoff seines Werkes nur unter dem Einflusse einer ganzen Kette von Bedingungen, die theils aus der Sache von innen heraus, theils aus der Nothwendigkeit der menschlichen Entwickelung von Außen her sich beim Schaffen zudrängen, zu einem künstlerischen Ganzen verbinden kann. Fast immer steht der Künstler unbewußt unter diesem Einflusse, allein ein theoretisches Erkennen desselben würde offenbar seinem Schaffen eine bedeutendere Sicherheit gewähren, ohne doch seiner Phantasie, wenn diese wirklich schöpferische Kraft besitzt, Eintrag thun zu können.

Dritte Abtheilung.

Die Kunst und die Zeit.

„Tausend Andern verstummt, die mit taubem
Herzen ihn fragen,
„Dir, dem Verwandten und Freund, redet
vertraulich der Geist."
Schiller.

Elfter Abschnitt.

Die Kunstgeschichte.

Der Zeit gegenüber ist das Verhältniß der Kunst ein dreifaches, indem es sich auf Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft bezieht. In Hinsicht auf die Vergangenheit ergiebt sich so die Kunstgeschichte, in der Gegenwart wollen wir die Kunstwerke betrachten und auf die Zukunft richtet sich das Bestreben, wenn wir der Kunst Pflege widmen. In diese Theilung ordnet sich jedes unmittelbare Verhältniß ein, das wir der Kunst und ihren Werken gegenüber einnehmen können. Philosophische Betrachtungen schließen und runden das Ganze dann wissenschaftlich ab, und bringen die Ergebnisse der Erfahrung unter allgemeine und höhere Gesichtspunkte: insofern diese Betrachtungen Untersuchungen über das Wesen des Kunstwerkes sind, gehören sie der Philosophie des Schönen oder der Aesthetik, insofern sie aber nach den Gesetzen der geschichtlichen Entwickelung der Künste forschen, der Philosophie der Geschichte an. Soweit ein Eingehen in dieselben zur Erreichung des hier gesteckten Zieles erforderlich schien, ist es in den beiden ersten Abtheilungen versucht worden. Wir betrachten nun jedes der drei bezeichneten Verhältnisse für sich in diesem und den beiden folgenden Abschnitten.

Dreifaches Verhältniß d. Kunst z. Zeit.

Die Kunstgeschichte ist und kann nur sein ein Theil der allgemeinen Geschichte, nach deren wissenschaftlichen Grundsätzen auch sie sich aufbaut. Sie muß, soll sie zu wahrhafter Abrundung gelangen, sich stets an dieselbe anlehnen, stets den Zusammenhang der künstlerischen Erscheinungen mit den allgemeinen Zuständen der Zeiten und Völker unterhalten, und den ununterbrochenen stillen Fortschritt zu höheren oder mannigfaltigeren Entwickelungen nachweisen. Wenn die Kunstgeschichte so die Quellen der allgemeinen Geschichte mit dieser theilt und von dieser entlehnt, trägt sie doch auch, wie die Literaturgeschichte, in jene vielfach neues Verständniß und neue Aufklärung zurück, und vergilt ihr so im Einzelnen, was jene ihr als allgemeine Grundlage gab. Ihre Stellung hat sehr viel

Die Kunstgeschichte und die allgem. Geschichte.

nahe Verwandtes mit der der Literaturgeschichte, allein diese besitzt den Vorzug, daß sie in den literarischen Denkmälern, deren bemerkenswerthere in großer Zahl gedruckt in den Händen von Tausenden sich befinden, ihr Material vollständig und bequem beisammen stets zur Hand haben kann.

Der Denkmälerschatz u. die Schwierigkeit ihn kennen zu lernen.

Anders die Kunstgeschichte. Ihr besonderes Material, mit welchem sie auf dem Grunde der allgemeinen Geschichte ihr Gebäude errichtet, sind die Kunstdenkmäler, und eben deren Bearbeitung bereitet ihr so wesentliche Schwierigkeiten. Denn in weitester Ausdehnung über viele Länder der Erde verbreitet, — vom hohen Norden Europa's bis hin zum Wüstensande der Sahara und den Ufern des Ganges, ja selbst hin bis zum Volke der Mitte und bis in die neue Welt, — erfordern sie einen großen Aufwand von Zeit und beschwerlichen Reisen, damit der Forscher sie nur kennen lerne. Wollte man die Denkmäler aus Abbildungen beurtheilen, und in seinem Studirzimmer behaglich sitzen bleiben, so würde man sofort der größten Unsicherheit und der ungenügendsten Mangelhaftigkeit anheimfallen: man muß nothwendig mit eigenen Augen sehen. Und wenn man allenfalls auch Bauwerke aus gründlich gearbeiteten, architektonischen Aufnahmen annähernd beurtheilen kann, so fehlt doch auch hier der durch Nichts zu ersetzende, auf der räumlichen Ausdehnung und den räumlichen Verhältnissen beruhende Gesammteindruck; ganz unzureichend ist aber das Urtheil über bedeutendere Werke der Bildnerei und Malerei, welches man sich aus Zeichnungen und Stichen verschafft, ja für ganz ausgezeichnete Skulpturen genügt selbst der Gypsabguß nicht. Diese Vertheilung der Denkmäler über so viele Länder macht die Kunstforschung mühsam, beschwerlich und kostspielig, wie kaum eine andere Wissenschaft, und man ist, da die Mittel der einzelnen Kraft schon in Bezug auf Zeit nicht ausreichen, hier mehr wie irgendwo auf die Forschungen Anderer angewiesen, und zwar mit der lästigen Bedingung, daß man nicht die Richtigkeit derselben stets prüfen kann.

Reisen und Stimmung.

Eine andere Schwierigkeit ist die, daß man selbst reisend, sich also von einem Orte zum andern bewegend, die Denkmäler nur Ein Mal und nicht dauernd, nicht gerade dann, wenn man die Anschauung derselben am Nöthigsten brauchte, sehen kann, daß man auf die Eindrücke des einmaligen oder doch wenigstens immer beschränkten Besuches, auf die Erinnerung, auf Vermerkungen angewiesen ist, die während der Reise gemacht sind. Und wie viel hängt, um einen richtigen Eindruck zu erlangen, — ganz von aller wissenschaftlichen und künstlerischen Vorbildung abgesehen, — von der Stimmung, von der Freiheit des Gemüthes, von dem ganzen Zustande der Seele und des Körpers ab! Wie oft tadeln wir heut ein Bild, das uns gestern zusagte, wie oft finden wir morgen Schönheiten, die

uns heute noch verborgen blieben! Man darf diesen Umstand, obwohl ihm in der Liebe zur Kunst und deren Denkmälern, wie in der Bekanntschaft mit einer bereits erheblichen Zahl von Kunstwerken ein starkes Gegengewicht gegenüber steht, doch nicht unterschätzen. Sehr bezeichnend ist eine Aeußerung, die der kenntnißreiche, wißbegierige und kunstsinnige Göthe, während seiner italienischen Reise in Bologna, zur Abschwächung eines scharfen Urtheiles über Bilder der Akademiker niederschrieb: „Nach Tische etwas milder und weniger anmaßlich gestimmt als heute früh.“ Sie lehrt, wie schwer es sei, sich vor den Einflüssen fremder Stimmungen, die das wahrhafte Eingehen auf ein vorliegendes Werk unmöglich machen, zu hüten. Diese Macht der Stimmung oder, wenn wir weiter gehen, dieser Antheil individuellen Gefühles und eigener Subjectivität bestimmt die Ansichten und beeinflußt die Urtheile. Da nun ohne subjectives Element, dem Wesen der Kunst gemäß, ein Verhältniß des Einzelnen zu den Denkmälern überhaupt unmöglich und undenkbar ist, so erklärt dies die große Verschiedenheit der Ansichten und Urtheile über dieselben Werke. Von der Geschichte fordern wir Objectivität, bei der Kunstgeschichte aber spricht immer ein subjectives Element stark mit. Deshalb ist ein Kunsthistoriker, wie er als Geschichtsschreiber sein sollte, nicht wohl möglich. Die Ausgleichung der hier vorliegenden Schwierigkeit kann nur in dem Bestreben gesucht und gefunden werden, seine Empfindung bei Betrachtung eines jeden Kunstdenkmales mit der Gefühlsweise und der Vorstellungsart von dessen Urheber möglichst in Uebereinstimmung zu bringen, so daß man eben mit einer gleichartigen und nicht mit einer fremden Stimmung das Kunstdenkmal sieht, auffaßt und erkennt. Doch wir treten mit diesen Ausführungen zum Theil bereits in den Kreis des nächstfolgenden Abschnittes, der von der Betrachtung der Kunstwerke handeln wird, und wir wollen deshalb hier wieder zu unserm nächsten Gegenstande zurückkehren.

Allgemeine Gliederung.

Der Schatz der Denkmäler ist das Gegebene, er birgt die Quellen und Urkunden der Kunstgeschichte, und es ist nun die Frage, wie er sich gliedert und gruppirt? Hier bietet allerdings die allgemeine Geschichte, die dem Kunsthistoriker gegenüber ebenfalls als etwas Gegebenes anzusehen ist, Grundlage und Halt. Die Gruppen der Weltalter, der Perioden, der Völker ergeben sich hiernach leicht, und man wird keine besonderen Schwierigkeiten haben, z. B. einem ägyptischen, assyrischen Denkmale u. s. w., auch wenn es von dem Orte seines Ursprunges und seiner Heimath entfernt ist, seine richtige, geschichtliche Stelle anzuweisen. Wenn also im Allgemeinen die große geschichtliche Gliederung und Gruppirung der gesammten Denkmäler der Kunst sich leicht vollzieht, so treten die Schwierigkeiten um so entschiedener hervor, sobald man ins Einzelne geht. Hier ist es oft

ein sehr mühsames, häufig nicht einmal gelingendes Geschäft, einem gewissen einzelnen Werke die richtige geschichtliche Stellung nach Ort und Zeit zu geben. Man muß verschiedene Vorfragen berücksichtigen, verschiedene Mittel anwenden, um eine solche Untersuchung zu führen: jene Vorfragen richten sich auf das etwaige Vorhandensein von Hülfsquellen, diese Mittel auf die anzuwendende Methode.

Hülfsquellen.

Was zuerst die Hülfsquellen betrifft, so verstehen wir darunter, indem wir die Kunstdenkmäler als die eigentlichen Quellen der Kunstgeschichte erachten, die geschriebenen Ueberlieferungen, soweit sich dieselben auf die Kunst und deren Werke beziehen. Diese Ueberlieferungen können dreifacher Art sein, nämlich literarische, archivalische und inschriftliche. Die literarischen Hülfsquellen sind die Bücher, deren Entstehung dem Kreise angehört, aus dem das Kunstdenkmal hervorging. Die Literatur des Volkes, dem die Denkmäler angehören, verhilft uns oft zum richtigen Verständniß. Wir finden dort nicht selten sowohl in Hinsicht auf die allgemeine Beziehung und den Gegenstand eines Kunstwerkes Aufschluß, als auch zuweilen sogar eine Erwähnung des besonderen Denkmales, aber freilich müssen wir auch oft erfahren, daß alle Mühe des Forschens in der zugehörigen Literatur, den Sinn und die Bedeutung eines Denkmales zu ermitteln und den Ursprung desselben nach Ort und Zeit genau festzustellen, vergeblich ist. Ganz ähnlich ist es auch mit dem Inhalte der Archive bestellt. Oft schöpfen wir daselbst die ausgiebigsten Berichte über Kunstwerke, oft suchen wir nach den wichtigsten Angaben vergebens; nur ist der Unterschied der, daß die literarischen Hülfsquellen tief in das Alterthum hinaufreichen, die archivalischen jedoch erst mit dem Mittelalter beginnen. Die sichersten urkundlichen Hülfsquellen, die zum Theil den ältesten Epochen der Geschichte angehören, sind jedoch die Inschriften, und es darf nur an diejenigen Aegypten's, Niniveh's und Babylon's erinnert werden, um anzudeuten, welches Licht durch dieselben über jene Länder und deren Denkmäler verbreitet worden ist.

Methode.

Hinsichtlich der Methode nun, die bei den erwähnten Untersuchungen anzuwenden ist, haben wir zu bemerken, daß dieselbe vorzugsweise auf zwei Umstände ihr Augenmerk zu richten hat, nämlich darauf, ob das Denkmal ganz, nur zum Theil oder gar nicht echt sei, — und welches die richtige Auffassung und Erklärung desselben sei?

Die Echtheit der Denkmäler.

Fassen wir zunächst die Echtheitsfrage ins Auge. Wir wollen, indem wir sie in einem gegebenen, bestimmten Falle stellen, von der beantwortenden Untersuchung in erster Linie erfahren, ob das Denkmal auch wirklich derjenigen historischen Gruppe angehöre, in welche es seinem Scheine nach zu setzen ist, ob es dem Volke, der Zeit, dem Künstler, die als seine Urheber angegeben werden, wirklich zukomme? Die Gefahr, in

dieser Hinsicht zu irren, schrumpft in der Regel sehr zusammen, wenn es sich um monumentale Werke handelt, die noch am Orte ihres Ursprunges stehen, oder um Denkmäler, die sicher beglaubigt sind durch die Zeugnisse in der Literatur und den geschichtlichen Urkunden, oder durch den Stempel einer gewissen stylistischen Eigenthümlichkeit oder einer bestimmten höchsten Meisterschaft, den sie an sich tragen. In diesen Fällen ist ein Irrthum in der Regel ausgeschlossen. Die Denkmäler der barbarischen Völker des Alterthums, der ältesten griechischen Zeit, des römischen Verfalles, fast des ganzen Mittelalters machen uns so keine oder doch nicht sehr erhebliche Schwierigkeiten hinsichtlich jener Frage. Aber in Bezug auf die Denkmäler derjenigen Epochen, deren Kunst einen mehr oder weniger entwickelten individuellen Charakter hat, häufen sich auch die Schwierigkeiten mehr und mehr, und stellen an den kritischen Scharfsinn des Untersuchenden häufig große Anforderungen, ohne daß eine glückliche Lösung immer zu erzielen wäre. Nun kommt aber als zweite Seite der Echtheitsfrage noch diejenige in Betracht, welche sich darauf richtet, ob das Werk nicht etwa durch Entstellungen an seiner Ursprünglichkeit verloren oder ob es gar eine Fälschung sei? Beide Seiten der Echtheitsfrage hängen oft auf das Engste zusammen und bedingen sich vielfach, ja meist wird die Entscheidung über die Echtheit im letzteren, dem engeren Sinne erst zu treffen sein, wenn dem Denkmale wenigstens vorläufig eine bestimmte geschichtliche Stelle zugewiesen ist. Und umgekehrt, ist diese Stelle sicher nicht zu bestimmen, wenn nicht zuvor die Echtheit des Denkmales nachgewiesen wurde. Wir müssen deshalb diese Verhältnisse gemeinsam betrachten, und dieser Betrachtung dann unsere bereits erwähnten Ausführungen über die richtige Auffassung und Erklärung der Kunstwerke folgen lassen. Wir bemerken vorläufig nur noch, daß es sich dort in jenem Falle um die kunsthistorische Kritik des Denkmales als Urkunde und Quelle der Geschichte handelt, hier in diesem um die historisch-kritische Betrachtung des Kunstwerkes als geschichtlichen Denkmales, also dort um die Frage, ob das vorliegende Denkmal wirklich und thatsächlich eine geschichtliche Urkunde sei, hier um die, wie dasselbe nunmehr als solche geschichtliche Urkunde richtig aufgefaßt und verstanden werde.

Die kunstgeschichtliche Kritik:

Die **kunstgeschichtliche Kritik** untersucht also die Kunstdenkmäler in Bezug auf deren Echtheit nach jeder Richtung hin. Sie findet ihr hauptsächliches Gebiet in den beiden großen geschichtlichen Gruppen, deren Kunstwerke im Allgemeinen einen hohen Grad von Schönheit besitzen, nämlich in der Gruppe der klassischen Kunst des Alterthums, und in derjenigen der sogenannten Renaissance, der Kunst des 15., 16. und 17. Jahrhunderts. In Bezug auf die antike Kunst pflegen wir die kunstgeschicht-

liche Kritik die archäologische, hinsichtlich der Renaissance aber die kunstgeschichtliche im engeren Sinne zu nennen.

a. archäologische Kritik.

Die archäologische Kritik hat sich zwar allmälig zu bestimmten Grundsätzen befestigt, doch ist es ihr noch nicht gelungen, auf ihrem Gebiete zu solcher Sicherheit und zu solchen Ergebnissen durchzudringen, wie die philologische Kritik auf dem ihrigen. Dennoch ist sie die Grundlage all' und jeder wissenschaftlichen, und überhaupt jeder eingehenden Betrachtung der antiken Denkmäler, und somit die wichtigste Hülfswissenschaft eines der bedeutendsten Abschnitte der Kunstgeschichte. Die archäologische Kritik stellt bei ihren Untersuchungen sich die Beantwortung der Fragen als Aufgabe hin, ob das betreffende Werk überhaupt antik sei oder nicht, — ob es absichtlich gefälscht, — ob es einer früheren oder späteren Periode angehöre, — ob es in einzelnen seiner Theile nur echt, in andern unecht sei? und fügt als Vorfragen die nach der Zeit und dem Orte der Auffindung und der Person des Finders hinzu.

b. kunstgeschichtl. Kritik im engeren Sinne.

Im Prinzipe ebenso sucht die kunstgeschichtliche Kritik im engeren Sinne vorzugehen, aber Zahl und Beschaffenheit der hierher gehörigen Denkmäler erschweren ihr das Geschäft ganz ungemein und verändern oft sehr wesentlich das Verfahren, so daß die Grundsätze nicht so klar und bestimmt sich darstellen, wie dort bei der archäologischen Kritik. Dagegen erfreut sie sich gegen diese gehalten eines sehr erheblichen Vortheiles, indem in Bezug auf ihr kunstgeschichtliches Gebiet die Zeugnisse der Zeitgenossen ungleich zahlreicher vorhanden sind, als in Bezug auf die antike Kunst. Ueber viele der werthvolleren, sowie über viele der weniger bedeutenden Kunstwerke besitzen wir unmittelbare, geschriebene Angaben. In den Archiven liegen Urkunden, Verträge, Briefe, Ankaufsacten und dergl., welche zum Theil die Originaliät gegen jeden Angriff sichern, auf den Kunstwerken selbst finden sich oft Vermerke von Namen, Monogrammen, Jahreszahlen, welche über deren Ursprung Auskunft geben; aber trotz dieser umfangreichen und wichtigen Hülfsmittel sind dennoch eine erhebliche Menge von Kunstwerken vorhanden, die unter falschem Namen oder andern irrigen Angaben gehen. Der Name des Meisters ist nun aber in dieser Epoche der Kunstgeschichte von besonderer Bedeutung, und es handelt sich, abgesehen von allem wissenschaftlichen Interesse, zunächst schon für jeden Besitzer von Kunstwerken aus dieser Zeit darum, die Meister derselben sicher zu bestimmen, falls er nicht, wie das vorkommt, in Selbsttäuschung seinen Bildern große Namen, von denen sie nichts wissen, giebt. Fälschungen spielen ebenfalls auf diesem Gebiete eine sehr große Rolle.

Arten der Täuschung.

Dies vorangeschickt, wollen wir versuchen, die Gegenstände übersichtlich zu bezeichnen, die in stofflicher Hinsicht den Inhalt für die Echtheits-

frage abgeben können, wobei wir die Gesammtheit der kunstgeschichtlichen Denkmäler berücksichtigen. Wir nennen diejenigen Kunstwerke oder deren Theile unecht oder gefälscht, die in Wahrheit das nicht sind, was sie scheinen oder wofür sie ausgegeben werden; unecht pflegen wir sie zu nennen, wenn die gesammte Herstellung derselben durchweg in vollkommener Redlichkeit ausgeführt wurde, gefälscht, sobald nur im Geringsten die Absicht auf Erregung einer Täuschung mit eingelaufen ist. Wir unterscheiden demnach unabsichtliche Täuschungen oder Irrthümer und beabsichtigte Täuschungen oder Fälschungen.

A. Unabsichtliche Täuschungen:

Die unabsichtlichen Täuschungen oder Irrungen beruhen entweder auf gut gemeinten Entstellungen des Denkmales selbst, oder sie bestehen in unverschuldeten Irrthümern Seitens des Beurtheilenden. Denkmäler der verschiedensten Art bieten Veranlassung zu solchen Täuschungen, keine mehr als die Baudenkmäler, die antiken Marmorwerke und die Malereien seit dem 14. Jahrhundert.

a. bei Baudenkmälern.

Alle Baudenkmäler früherer Zeiten sind in einem Zustande auf uns gekommen, der nur zweierlei Art sein kann: entweder haben dieselben keinerlei Benutzung mehr, oder sie dienen noch einem Zweckbedürfniß. Haben sie keine zweckliche Bestimmung mehr, so sind sie meist mehr oder weniger beschädigt, und wir pflegen sie dann Ruinen zu nennen. Die Pflicht, unter Umständen solche Ruinen möglichst zu erhalten, hat zu Ausbesserungen und theilweisen Erneuerungen geführt, wie wir z. B. an der Karyatidenhalle des Erechtheion's von Athen sehen. Bei den Baudenkmälern aber, die noch benutzt werden, muß man unterscheiden, ob der Zweck, dem sie dienen, der ursprüngliche oder ein neuer ist. Neuen Zwecken dienen z. B. das Pantheon in Rom als Kirche, das Theseion zu Athen als Museum, mittelalterliche Kirchen und Klöster als Museen, Zeughäuser, Kasernen u. s. w.; und es ist begreiflich, daß in den meisten Fällen, um dem neuen Zweckbedürfniß zu entsprechen, Veränderungen mit und an dem Baudenkmale vorgenommen wurden. Veränderungen solcher Art findet man natürlich bei Bauwerken, deren Bestimmung ununterbrochen dieselbe geblieben ist, nicht, allein trotzdem leider allzu oft Veränderungen anderer Art, die bis zur vollkommensten Entstellung des Denkmales gehen. Wir meinen die s. g. Verschönerungen, Erneuerungen, Wiederherstellungen und dergleichen mehr, die ganz besonders an altchristlichen und mittelalterlichen Kirchengebäuden soviel Unheil angerichtet haben. Die Aufgabe der kunstgeschichtlichen Kritik allen diesen Zuthaten, Umgestaltungen und Entstellungen gegenüber kann nur die sein, vom Ursprünglichen das Spätere und Neuere zu scheiden, und eine Beurtheilung des Denkmales, seiner eigensten Originalität gemäß, in Hinsicht seines Zweckes, seiner Anlage, Construc-

tion und Kunstform vorbereitend zu ermöglichen. Daß diese Aufgabe sehr oft ungelöst bleiben muß, lehrt ein Blick auf so manches schwer entstellte Baudenkmal, wo es zur vollkommenen Unmöglichkeit wird, eine klare und sichere Vorstellung des ursprünglichen Zustandes sich zu bilden. Wir haben hierbei nicht nur die groben Entstellungen im Sinne, welche die Barockzeit an zahllosen Kirchen vornahm, sondern auch nicht wenige sogenannte Restaurationen, die in unserm Jahrhundert ausgeführt wurden, und die sehr oft entweder ohne genügende Sachkenntniß gemacht oder in einem ganz unerlaubten Umfange gehalten wurden, so daß das Denkmal trotz allen guten Willens verdorben oder zu einem neuen Bauwerk umgewandelt erscheint. — Als eine Aufgabe kunsthistorischer Kritik muß es auch betrachtet werden, da Lichtung und Klarheit zu schaffen, wo Bauwerke verschiedener Zeiten über oder in einander gebaut sind, wie z. B. in S. Clemente, S. Nicola in carcere und andern Kirchen zu Rom, oder im Dome zu Trier, — und auch da, wo Architekturtheile von Denkmälern älterer Zeit entnommen und in späteren Bauwerken verwendet wurden, wie die antiken Säulen, Kapitäle, Gebälke u. s. w. in den Basiliken Rom's und vielen andern Kirchen Italien's.

b. bei antiken Marmorwerken.

Fast die sämmtlichen antiken Marmorwerke, die in den europäischen Museen vereinigt sind, befinden sich nicht mehr im Zustande wirklicher Originalität. Entweder ist die feine Oberfläche verletzt, oder es sind fehlende Theile neu angesetzt, oder es sind verschiedene antike Stücke zu Einem Werke zusammengesetzt. Man pflegt alles Das, was mit einem antiken Denkmale nach dessen Auffindung vorgenommen wurde, dessen Restauration oder Ergänzung zu nennen, und man muß somit bei Betrachtung derartiger Marmorwerke diese Ergänzungen wohl beachten. Es ist stets genau zu prüfen, was an einem solchen Werke wirklich antik, also echt, was verändert und hinzugesetzt, also unecht sei, und ferner, ob Figuren, die aus mehreren Theilen zusammengefügt sind, auch wirklich aus zusammengehörenden Theilen bestehen. Erhebliche Ungeschicklichkeiten in ersterer Hinsicht sind in großer Zahl verübt worden, und erstaunliche Versündigungen in letzterer Hinsicht hat man sich besonders bei mehreren antiken Denkmälern in Dresden zu Schulden kommen lassen. Trotzdem ist nicht zu leugnen, daß die Ergänzungen ihren Werth haben (s. die Gruppe S. 99), da, wie bekannt, kaum ein antikes Werk völlig unbeschädigt auf uns gekommen ist, ohne daß Nase, Arme, Attribute und dergl. fehlten, und da offenbar solche Verstümmelungen den reinen Kunstgenuß sehr stören. Um deswillen wird man dieselben gern zu beseitigen suchen, und zwar um so unbedenklicher, als das Auge des Forschers das Neue vom Alten doch leicht zu unterscheiden weiß. Die Ergänzungen müssen aber

von tüchtigen Künstlern unter Beirath erfahrener Kenner des Alterthums angefertigt werden, und wo sie in dieser Vollendung nicht erreicht werden können, scheint es besser, sie zu unterlassen. Als sehr gelungene Ergänzungen sind die der Aegineten zu München durch Thorwaldsen, die der Dresdener Pallas durch Rauch ausgeführt worden, während wiederum Werke ersten Ranges unter falschen Ergänzungen leiden, wofür als Beispiel etwa die Laokoongruppe, bei welcher der rechte Arm des Vaters widersinnig ergänzt ist, anzuführen wäre. Sehr häufig kommen auch Verstöße gegen die Richtigkeit durch Hinzufügung falscher Attribute vor, so daß selbst der Laie, der etwas eingehender die antiken Bildwerke betrachten will, gut thun wird, sein Auge auch darin zu üben, daß er neue Ergänzungen vom wirklich Antiken unterscheiden lerne, was ihm in den größeren Sammlungen unter Anleitung der meist trefflichen Kataloge nicht schwer werden wird. Der Archäologe und Kunsthistoriker aber muß, wie sich von selbst versteht, hier ein offenes Auge haben und mit sicherer Kritik das Echte vom Unechten scheiden.

c. bei Gemälden.

Bei Malereien ist diese kritische Aufmerksamkeit noch nothwendiger, weil die Entstellungen viel feiner, die Irrungen viel mannichfaltiger sein können. Ein Gemälde ist stofflich der Zeit und widrigen Einflüssen gegenüber weit weniger widerstandsfähig als der feste Marmor; Beschädigungen liegen hier sehr nahe, und demgemäß sind Restaurationen von Gemälden, ganze oder theilweise Uebermalungen nur allzu oft vorkommende Erscheinungen (vergl. S. 182). Erkennt aber das geübtere Auge bei genauer Betrachtung die Uebermalungen, Ergänzungen und Wiederherstellungen, so sieht es doch eben nicht zugleich auch, wie vormals an dieser Stelle die originale Malerei ursprünglich sich darstellte. Man ist also zum Theil dem Gewissen und der Fertigkeit des Restaurators überantwortet, was um so beklagenswerther in den Fällen ist, wo der Ort des Gemäldes, seiner Lage und Beschaffenheit nach, eine genaue Betrachtung aus der Nähe nicht zuläßt. Diese Umstände also müssen nothwendig die Quelle zu den verschiedensten Irrungen in sich bergen. Aber auch hiervon abgesehen, ist bisweilen die Bestimmung eines Bildes nach Herkunft, Zeit, Meister u. s. w. keine einfache und leichte Sache. Zwar wird man wohl ohne Schwierigkeit schon nach einiger Uebung entscheiden können, ob ein vorgelegtes Bild der italienischen, niederländischen, deutschen oder spanischen Schule angehöre, aber um so mehr ist der Irrthum innerhalb jeder dieser Schulen möglich. In den deutschen und spanischen Werken ist er allerdings nicht so häufig, als bei jenen andern Schulen, deren Werke zahlreicher und vielgestaltiger sind, aber dennoch kommt er oft genug vor, und manches Bild geht unter dem Namen Dürer's, Holbein's, Murillo's oder

des Velasquez, was Nichts mit diesen Meistern gemein hat. Die Italiener und Niederländer haben aber schon so viele und ernste Irrthümer angeregt, daß man geneigt ist, Alles, was nicht urkundlich beglaubigt ist, von vorherein mit den Augen eines mißtrauischen Wächters der öffentlichen Sicherheit anzusehen, der bekanntlich Jeden für verdächtig hält, bis das Gegentheil erwiesen ist. Trotz dieser Neigung ist es jedoch unerläßlich, den einmal vorhandenen Thatbestand anzunehmen; geschieht dies aber, so ist die nächste Folge, daß man nur da eine kritische Untersuchung einleitet, wo man besondere Verdachtsgründe zu erkennen glaubt. Diese aber giebt uns nur unser Auge, und es bedarf einer langen Uebung, ehe es so geschärft ist, daß es unmittelbare Empfindung für den Charakter und die Färbung einzelner Schulen, einzelner Meister gewinnt. (Vgl. S. 294.) Haben wir aber so dem vorhandenen Thatbestande gegenüber in Bezug auf ein Gemälde Verdacht geschöpft, so kommt es zunächst darauf an, den Nachweis zu führen, daß dasselbe auf Grund dieser und jener Umstände keinenfalls von dem angegebenen Maler herrühre. Wollte man sich hierbei beruhigen, so würde man unbedingt im Interesse der Wahrheit gehandelt haben und sich oft nicht dem Vorwurfe preisgeben, ein neues Falsches an die Stelle eines alten Falschen gesetzt zu haben. Das Falsche einzusehen, ist nach einer Rede der Alten der erste Schritt zur Weisheit, der zweite, das Wahre zu erkennen; aber viele Kritiker lassen sich in Bezug auf Malereien am Ersten nicht genügen, sie geben einem inneren Drange und dem natürlichen Wunsche des Menschen nach, nun auch das Richtige zu ermitteln. Wir haben deshalb gesehen, daß ein Bild erst dem Rafael, dann dem Leonardo, dann dem Andrea Solario, endlich insgemein der lombardischen Schule zugeschrieben wurde, daß zahllose Gemälde, die bisher unter einem bestimmten Namen gingen, plötzlich ohne weitere Begründung unter einem neuen Namen auftauchten, und daß bald dieser neue Name die heftigsten Angriffe erfuhr. Mit einer unglaublichen Sicherheit sind Bilder diesem oder jenem Maler abgesprochen und zugeschrieben worden, und Publikum wie Künstler wurden gerade hierdurch gegen die Urtheile der Kunstgelehrten, wie überhaupt gegen die Benennungen in den Gallerien sehr mißtrauisch. Die kritische Untersuchung sollte man hier stets scharf in die beiden angegebenen Theile sondern, und sich zuerst begnügen, daß das Falsche der bisherigen Angabe unwiderleglich nachgewiesen ist. Hat man für eine neue positive Behauptung nicht sichere Beweise, schriftliche Zeugnisse und dergl., so sollte man diese in der Schwebe lassen und sich bescheiden, eine persönliche Meinung auszusprechen und dieselbe als solche zu begründen. Der erste Theil giebt nur dann ein Ergebniß, wenn die Kritik wissenschaftlich und gründlich geführt wird, ja er ist über-

haupt nur so möglich, der zweite aber, wenn er nicht positive Beweisstücke beibringen kann, bleibt persönlich, einseitig und mangelhaft. Ich könnte hier manche Beispiele aus verschiedenen Schriften anführen, doch mag es genügen, darauf hinzuweisen, daß dieselben sämmtlich aus der falschen Voraussetzung entsprangen, man müsse einem Gemälde, dem man den alten Namen nimmt, auch sogleich einen neuen geben. Und dies hat selbst dazu verleitet, auf solche rein persönliche Namengebungen weitere sachliche Schlüsse zu bauen, und so den Irrthum ins Unendliche fortzuspinnen: Fehler, die sich zum Theil an der Autorität des betreffenden Schriftstellers, bisweilen weit über alle Gebühr und Gerechtigkeit hinaus, schwer gerächt haben.

Ein anderer Umstand, der vielfach Streit und Irrthum erzeugt hat, ist der, daß nicht wenige ältere Copien bedeutender Bilder unter dem Namen des Meisters, von dem das echte Gemälde herrührt, gehen, daß so angeblich mehrere Originale vorhanden sind, deren Echtheit angegriffen, vertheidigt und wiederum angegriffen wird, ohne daß es immer gelänge, das wirkliche Original und die Copie unumstößlich nachzuweisen. Es soll damit nicht gesagt sein, daß nicht originale Wiederholungen von der Hand des Meisters wirklich sich vorfänden, aber die Zahl derselben ist gewiß verhältnißmäßig beschränkt, wie jeder einsehen wird, wenn er erwägt, welch' eine langweilige Arbeit es für einen mit Aufträgen überhäuften Maler sein muß, ein Bild, das er einmal gefertigt hat, nochmals um des Gelderwerbes willen von Neuem anzufangen. In der Regel läßt er solche Bestellungen durch seine Gehülfen unter seiner Leitung ausführen, und obwohl eine Arbeit dieser Art nicht geringen Werth haben wird, so ist sie doch eben kein völliges Originalwerk, derart daß die kunstgeschichtliche Kritik nicht bemüht sein sollte, ihre Untersuchungen fortzusetzen, bis sie das unzweifelhaft erste Exemplar nachgewiesen hat. Derartige für echt ausgegebene Wiederholungen kommen bei vielen bedeutenden Meistern vor. Wir erinnern, indem wir die Entscheidung: ob originale Wiederholung oder alte Copie ganz unberührt lassen, an das Rafaelische Bildniß der Johanna von Arragonien, von welchem Exemplare zu Neapel, Paris, Lützschena bei Leipzig, Berlin und in England beim Grafen Warwick aufbewahrt werden, an den Liebesgarten von Rubens in Wien, Dresden, Gotha, Madrid u. a. O., an das Bildniß zweier fürstlicher Kinder von L. Cranach in sehr zahlreichen Sammlungen, an die Grablegung von Rembrandt, von welcher eine große Skizze zu München, Exemplare aber zu Dresden und Braunschweig sich befinden. Die Holbein'schen Madonnen von Darmstadt und Dresden können ebenfalls hier genannt werden. — Es mag noch hinzugefügt werden, daß auch nach Zeichnungen und Stichen

bedeutender Meister, eines Michelangelo, Martin Schön, Dürer und andrer, nicht selten Gemälde ausgeführt wurden, die man dann als eigene Werke dieser Meister bezeichnet findet.

B. Absichtliche Fälschungen:

Das Feld der absichtlichen Täuschungen, also der Fälschungen ist ein sehr großes, über alle Zweige der künstlerischen Thätigkeit verbreitetes. Wir wollen versuchen, die Hauptgebiete derselben kurz zu bezeichnen.

a. bei antiken Marmorwerken.

Zwar sind wiederholt, als antike Marmorwerke, ganze Statuen von Göttern u. s. w. gefälscht worden, aber da die Herstellung solcher Arbeiten sehr kostspielig ist, die Bekanntwerdung und der Verkauf derselben jedes Mal Aufsehen erregt, und da es zudem sehr schwierig ist, Geist und Styl der alten Kunst in solchen Werken bis zur Täuschung nachzuahmen, so hat die betrügerische Thätigkeit sich mit Vorliebe Denkmälergattungen zugewendet, wo sie leichter und sichrer Erfolge erzielen konnte. Sie hat deshalb die Anfertigung von Büsten und Reliefs, namentlich in nicht allzu großem Maßstabe bevorzugt, und allerdings eine nicht unerhebliche Zahl derselben nach und nach unter die echten Werke gemischt, ohne daß es nun auch der Kritik in jedem einzelnen Falle schon völlig gelungen wäre, diese Fälschungen ganz sicher und unumstößlich nachzuweisen. Das kunstgeschichtlich merkwürdigste Beispiel der absichtlichen Fälschung eines Marmorwerkes dürfte die Geschichte von Michelangelo's schlafendem Cupido vom Jahre 1495 sein, der auf Betrieb des Pierfrancesco de' Medici als antik zu Rom an den Cardinal von S. Giorgio verkauft wurde.

b. bei Denkmälern in Metallen.

Aus dem Alterthum sind uns, an Denkmälern in Metallen, vorzugsweise Arbeiten in Gold, Silber, Kupfer und Erz erhalten; diejenigen in Blei sind ohne besonderen Werth, und die in Eisen sind nur in sehr stark verrostetem Zustand auf uns gekommen. In allen jenen Metallen nun sind Fälschungen mehr oder weniger zahlreich ausgeführt, und mit Geschick auf den Markt gebracht worden. In Gold wurden Schmucksachen nachgemacht und für antik verkauft; in Erz ebenso die verschiedensten Gattungen von Geräthen und kleineren figürlichen Darstellungen. Man kann als besondere kritische Merkzeichen hier beachten, daß die echten goldenen Schmucksachen des Alterthums fast ausnahmlos aus chemisch reinem Golde bestehen, und daß bei den echten Erzarbeiten die Patina sehr fest sitzt und selbst dem Scheidewasser widersteht, während die der Fälschungen entweder schon mechanisch abgesprengt oder doch durch mäßig starke Säuren leicht vernichtet werden kann. — Außerordentlich umfassend sind die Fälschungen antiker Münzen, gegossener wie geschlagener, doch muß man hier diejenigen, welche von Falschmünzern des Alterthums her-

rühren und die demgemäß ein numismatisches Interesse haben, von den modernen Fälschungen unterscheiden, die sehr mannichfach sind. Es giebt antike Münzen, deren Relief durch den Grabstichel verändert ist, um eine Seltenheit zu gewinnen; man schnitt auch zu demselben Zwecke echte Münzen flach durch, vertauschte die Seiten und verband diese dann wieder zu neuen Stücken. Doch auch ganze Fälschungen wurden mit Hülfe nachgestochener Stempel massenhaft ausgeführt, zum Theil mit bewunderungswürdiger Geschicklichkeit. Technisch höchst vollkommen und äußerst täuschend sind die gefälschten Nachbildungen vieler hervorragender Münzen des Alterthums, welche der Hofrath Karl Wilhelm Becker († 1830) zu Offenbach machte, und von denen M. Pinder 269 Nummern verzeichnete. Daß natürlich seltene Gegenstände in Metallen aus andern Zeiträumen ebenfalls nachgemacht und für echt ausgegeben wurden, dürfte nicht weiterer Erwähnung bedürfen. Der genannte Becker machte z. B. auch etwa 70 Fälschungen mittelalterlicher Münzen.

c. bei Werken in gebrannten Erden.

Fälschungen in Terracotta kommen ebenfalls oft vor, namentlich bei kleineren Gegenständen, wie z. B. den Handlämpchen, die mit antiken oder altchristlichen Symbolen verziert sind. Auch griechische, campanische und hetrurische Vasen werden oft nachgemacht, und theils als moderne Nachbildungen, theils aber auch als echt verkauft. Die gefälschten Vasen haben jedoch, von allen inneren Erkennungszeichen abgesehen, schon ein bedeutend größeres Gewicht als die echten, durch das sie sich sofort verrathen.

d. bei geschnittenen Steinen.

Ein Hauptgebiet der Fälschung, wo diese sich als gewerbsmäßige Betrügerei vollkommen ausgebildet hat, ist aber das der geschnittenen Steine, denn hier war und ist die Ausbeute, bei der lebhaften Neigung der kunstliebenden Reichen und dem hohen Preise der einzelnen Stücke, meist sehr ergiebig. In diesem Fache sind die Sammler am Gröblichsten hinter's Licht geführt worden, und nur eine größere Erfahrung kann dahin gelangen lassen, daß man bei der Beurtheilung der Echtheit antiker Steine, wobei namentlich die Art des Steines, die Technik und der Styl zusammenstimmen müssen, sicher geht. Absichtlicher Betrug und unabsichtlicher Irrthum spielen allerdings oft in einander über, und nicht immer ist zu erweisen, ob eine Fälschung oder ein Versehen vorgelegen. Ein auffallendes Beispiel des Irrthums verknüpft sich mit dem, zu Paris befindlichen s. g. Siegelring des Michelangelo, welcher in vollendeter Ausführung ein Bacchanal von achtzehn kleinen Figuren zeigt, und der ehedem für antik, jetzt allgemein mit gutem Grunde für eine Arbeit Piermaria da Pescia's gehalten wird. Um aber ein ganz hervorragendes Beispiel absichtlichen Betruges anzuführen, mag an die Poniatowski'sche Gemmensammlung erinnert werden, welche, 2601 Nummern zählend, im

Jahre 1831 zum Ankauf für das Museum zu Berlin angeboten, von Tölken aber als eine großartige Fälschung nachgewiesen wurde. Von einem der Künstler, welcher an dieser Sammlung erheblich mitgearbeitet hatte, dem später in Berlin thätigen, sehr geschickten Calandrelli, rühren einige Gemmen her, die sich im Berliner Museum befinden und welche ehedem für diese Anstalt als lehrreiche Fälschungen, hinsichtlich eines Stückes aber auch als ein echtes Werk angekauft worden waren. — Moderne Glaspasten werden nicht minder häufig für antike ausgegeben.

e. bei Gemälden, besonders italienischen u. niederländischen.

Auch die Fälschung von Gemälden hat einen gewerbsmäßigen Charakter angenommen; es gab und giebt förmliche Fabriken, wo nur Bilder älterer Meister, namentlich der Italiener des 16. Jahrhunderts und der holländischen Landschafts- und Genremaler gemacht werden. Die Ziffer der in Sammlungen, besonders in Privatsammlungen, wie im Handel thatsächlich sich befindenden Gemäldefälschungen muß eine sehr große sein; der kritische Nachweis derselben wird häufig dadurch noch besonders erschwert, daß im Allgemeinen den Händlern und den Besitzern solcher Bilder, da diese letzteren durch jenen Nachweis entwerthet würden, unwillkührlich daran gelegen ist, kritische Untersuchungen so viel als möglich von ihren Schätzen fern zu halten. Aber es ist sogar vorgekommen, daß selbst Galleriebesitzer neue Copien nach älteren Meistern machen ließen, dieselben etwas anräucherten und nun als alte Meisterwerke in ihrer Sammlung aufhingen, sich stets freuend, wenn Jemand die herrlichen Bilder ohne den geringsten Zweifel anstaunte. Ein solcher Fall wird immer in den Kreis der absichtlichen Täuschungen gehören, so sehr auch die gewinnsüchtige Absicht ausgeschlossen sein mag, und man wird ihm gegenüber das Urtheil einer Fälschung nicht zurückhalten können. Zur besseren Würdigung des ernsten Charakters dieser Art von Täuschungen erinnern wir noch an das, für antik ausgegebene Gemälde des „Jupiter und Ganymed", durch das Winckelmann (Dresd. Ausg. d. Werke, V, 483 u. ff. u. a. a. O.), sowie viele Andere schwer getäuscht wurden, da es, wie mit Sicherheit anzunehmen, eine Arbeit von Mengs war; auch Göthe spricht in seiner italienischen Reise (unterm 18. November 1786) von diesem merkwürdigen und lehrreichen Falle. Doch nicht allein das gänzlich gefälschte Gemälde ist oft Gegenstand des Betruges, auch alte Copien oder Werke minder bedeutender Künstler werden, bewußt und absichtlich, für Arbeiten von höher geschätzten Meistern ausgegeben. Einer der frechsten derartigen Betrugsversuche wurde vor etwa zehn Jahren durch einen Franzosen, Abbé Nicolle, gemacht, indem er mit einem kleinen Bilde, das er für den „Tod Joseph's von Rafael" ausgab, Italien und Frankreich bereiste und überall Staunen erregte. In Deutschland fand er

sich, über Köln gehend, zu Berlin ein, wo ihm etwas unbehaglich zu Muthe wurde, so daß er Deutschland aufgab und gen London zog. Hier behauptete er, der König von Preußen habe ihm eine Million Franken bieten lassen, doch gebe er seinen Schatz für diese Summe nicht her. Inzwischen wurde er seiner Frechheiten und Lügen wegen von Berlin aus hartnäckig angegriffen, und auch ich hatte im „Morgenblatte“ (1863 Nr. 6) gegen ihn geschrieben. Bald darauf sah ich zu Wien im Belvedere ein großes Bild von Carlo Maratta, und war keinen Augenblick im Zweifel, daß dies durchaus dieselbe Composition sei, wie die Nicolle'sche, was ich wiederum im „Morgenblatte“ (1863 Nr. 44) aussprach. 1864 nun ist im Konkursverfahren die seltene Perle zu Paris versteigert worden, und zwar für 1200 Franken! Und solche freche Betrugsversuche, für welche diese Geschichte ein Beispiel sein sollte, glücken leider noch immer häufiger, als man meinen sollte, und ermuthigen so immer von Neuem zu einer Handlungsweise, welche den abscheulichsten Gattungen des Betruges beizuzählen ist.

f. bei Handzeichnungen.

In Bezug auf die Handzeichnungen könnte im Wesentlichen das hinsichtlich der Gemälde Gesagte wiederholt werden; es sind auch hier unzählbare Fälschungen der verschiedensten Art unternommen worden, zum Theil mit großem Geschick und unter Beachtung aller, die Täuschung erleichternden äußeren Umstände, wie etwa der Wahl von altem Papier aus der Zeit, welcher der Meister, von dem man eine gefälschte Zeichnung machen will, angehört. Wie schwer in solchen und ähnlichen Fällen ein sicheres Urtheil über die Echtheit ist, möge das Beispiel lehren, daß Handzeichnungen Rafael's, welche das linke, untere Stück der Disputa vorstellen, in den Sammlungen zu Florenz, Wien und Frankfurt vorkommen, und daß außerdem nach Passavant's Verzeichnisse noch zwei weitere Zeichnungen desselben Gegenstandes in England sich befinden: ein Fall, der einer Erläuterung nicht mehr bedarf.

g. bei Kupferstichen.

Werthvolle Kupferstiche, namentlich der älteren großen Meister dieser Kunst, werden insofern sehr oft gefälscht, als mehr oder weniger stark beschädigte Drucke mit bewunderungswürdiger Geschicklichkeit geflickt und durch Zeichnung ergänzt werden, so daß sie für mehr oder weniger gute Exemplare dann, unter absichtlicher Verheimlichung des Geschehenen, verkauft werden können. Bei Grabstichelblättern verüben gewissenlose Verkäufer bisweilen dadurch einen Betrug, daß sie von Platten, die bereits eine ganze Reihe von Abdrücken mit der Schrift lieferten, immer noch Abdrücke von der Schrift machen, indem sie die Schrift nicht mit einschwärzen und dieselbe beim Druck der Platte dann noch sorgfältig bedecken.

Verfahren der kunstgeschichtlichen Kritik:

Der hier in kurzen Zügen geschilderte Thatbestand, welcher zu so vielen und vielseitigen Irrungen und Täuschungen die Veranlassung in

sich birgt, stellt an die Kunstgeschichte die Aufgabe, mittelst der kunsthistorischen Kritik Irrthum und Wahrheit, Echtes und Falsches zu scheiden. Und da man ja nun von vornherein im Allgemeinen die Ergebnisse dieser Kritik nicht mit Bestimmtheit vorhersehen, also prinzipiell nicht besondere Verfahren hinsichtlich der unabsichtlichen Täuschungen und der absichtlichen Fälschungen anwenden kann, so müssen die hier zu beachtenden Grundsätze in möglichster Vereinfachung bezeichnet werden. Wir lassen dabei diejenigen leichteren Fälle außer Acht, wo, wie z. B. bei den Restaurationen antiker Marmorwerke, der Thatbestand sehr oft schon ganz augenfällig spricht, und lenken vielmehr unsere Aufmerksamkeit auf die schwierigeren Fälle, welche die große Mehrheit bilden. Man wird aber das Verfahren der kunstgeschichtlichen Kritik in zwei Haupttheile sondern müssen, die sich aus dem Zwecke dieser Kritik selbst ergeben, nämlich das Echte vom Falschen zu trennen, den Irrthum zu enthüllen und die Wahrheit zu erkennen. Zweierlei Dinge aber sind es, das Falsche einzusehen und das Wahre zu finden, und so hat die kunstgeschichtliche Kritik zuerst den Irrthum oder die Fälschung nachzuweisen, und dann erst die neuen Bestimmungen oder Verhältnisse des Denkmales aufzusuchen; sie hat also im gegebenen Falle zunächst einen negirenden und dann erst einen affirmativen Beweis zu liefern.

a. negirender Beweis.

Liegt in Bezug auf ein bestimmtes Denkmal der Kunstgeschichte der Verdacht vor, daß dasselbe das nicht sei, was es scheint, oder wofür es ausgegeben wird, so ist dieser Verdacht durch stichhaltige, sachliche Gründe zu erstarken oder zu entkräften. Allein dies ist oft aus Mangel genügender, sachlicher Beweisstücke schwer, ja nicht selten sogar unmöglich, und es mag beispielsweise nur an die, als antik geltende, bekannte Büste der Klytia erinnert werden, die den stärksten Verdacht anregt, daß sie nicht antik sei, und von der sich doch weder das Eine noch das Andere bisher sachlich nachweisen ließ. Wir betonen dieses „sachlich" hier durchweg auf das Nachdrücklichste, da mit persönlichen Meinungen und Ansichten, seien sie auch noch so wahrscheinlich und beachtenswerth, ein wirklich sicherer Nachweis nicht zu führen ist. Zu den sachlichen Umständen, die hier von entscheidender Bedeutung sein müssen, zählen wir vorzugsweise die folgenden: 1) Die Herkunft und die bisherige Einzelgeschichte des Denkmales; ist diese klar und glaubwürdig, so wird man seinen Verdacht schweigen lassen, erscheint sie dagegen in Dunkel gehüllt oder spielen gar zweideutige Persönlichkeiten dabei eine Rolle, so wird man sich in seinem Verdachte sehr gekräftigt fühlen. Die kunsthistorische Kritik fragt also zuerst nach Ort, Art und Zeit der Auffindung oder der Entstehung eines Werkes, nach den Personen des Finders, des Urhebers und der bisherigen

Besitzer. Sie fragt dann 2) weiter nach urkundlichen Beweismitteln, wie wir sie oben als Hülsquelle der Kunstgeschichte angedeutet haben, und die entweder inschriftlicher, literarischer oder archivalischer Art sein können. Dazu kommt 3) die Frage, ob Material und Technik des Werkes auch wirklich so beschaffen sind, wie die sicher beglaubigten Werke desselben Ursprungskreises sie zeigen. Allein so wichtig und schlagend auch oft die hieraus zu entnehmenden Gründe erscheinen, so spielen doch bisweilen Umstände mit, welche zu irrigen Schlüssen verleiten. Man wird deshalb fast niemals ganz allein nach Material und Technik ein Urtheil aussprechen und belegen können, sondern wird dazu auch jene beiden ersten Fragen berücksichtigen, und falls diese ohne Antwort bleiben müßten, vornehmlich dann 4) nach der Ursprünglichkeit- und Echtheit des in dem betreffenden Werke lebenden Kunstgeistes fragen. Alles Aeußerliche eines Kunstwerkes kann fast immer treffend und täuschend nachgeahmt und nachgemacht werden, was aber nie nachgeahmt und nachgemacht werden kann, ist der eigenthümliche Geist großer Meister, der in deren Originalarbeiten lebt und webt. Allein mit der Betonung dieses Merkzeichens treten wir bereits an die Grenze, wo rein sachliche Umstände sich mit der Subjectivität des Urtheilenden vermengen, wo also im einzelnen Falle mit Gewissenhaftigkeit und Sorgfalt die richtige Scheidelinie gezogen werden muß. Uebrigens ist es ja selbstverständlich, daß bei dem ganzen Verfahren kunsthistorischer Kritik sehr oft das Ergebniß von dem Geist und der Feinheit abhängt, womit der Untersuchende die sachlichen Elemente auffaßt, verbindet, trennt und behandelt, sowie auch davon, ob er im Besitze genügender Hülfsmittel, wie Kupferstiche, Photographien und dergl. mehr, sich befindet.

b. affirmativer Beweis.

Diese letzteren Bedingungen und Voraussetzungen gelten auch mit Bezug auf den zweiten Theil des Verfahrens, wo nun an Stelle der kritisch weggetilgten irrigen Ueberlieferung die Wahrheit gesetzt werden soll. Im Allgemeinen sind hier auch die nämlichen Umstände zu berücksichtigen, welche in jenen vier Fragen bezeichnet wurden, und dazu erscheint es wohl sehr natürlich, daß bei mancher Untersuchung, die zunächst nur den negirenden Beweis im Auge hat, schon neue affirmative Ergebnisse unmittelbar ans Licht treten können. Allein diese Fälle dürften doch als Ausnahmen zu betrachten sein. In der Regel liegen beide Theile der Untersuchung getrennt, wenn auch nicht immer diese, in der Sache selbst gegebene Trennung von dem Untersuchenden nach Gebühr gewürdigt wurde. Denn wie wir schon kurz zuvor (S. 333) rücksichtlich der Gemälde hervorhoben, so müssen wir hier wiederholen, daß es ein alter Mißbrauch ist, Kunstwerke, deren bisherige Bestimmung und Bezeichnung als irrig aufgegeben werden muß, sogleich in neuer Weise wieder, und zwar lediglich nach

Meinung und Gutdünken des Untersuchenden, zu bestimmen und zu bezeichnen: ein Mißbrauch, der viel Irrthum verursacht hat, und der nicht scharf genug als höchst unwissenschaftlich und daher als ein großes Uebel und Hemmniß kunstgeschichtlicher Erkenntniß verurtheilt werden kann.

Beispiele.

Um die wichtigen, bei den Untersuchungen kunstgeschichtlicher Kritik zur Anwendung kommenden Prinzipien in ihrer großen Bedeutung zu veranschaulichen, erinnern wir an einige beachtenswerthe Beispiele. Wir nennen zuerst die beiden berühmten Holbein'schen Madonnenbilder zu Darmstadt und Dresden, die eine ganze Literatur von Streitschriften neuerdings hervorgerufen haben, und bemerken dazu, daß als das sachlich wohl begründete Ergebniß der verschiedenen Untersuchungen die zweifellose Feststellung der Echtheit des Darmstädter Bildes und der Nachweis, daß das Dresdener Bild keine Originalarbeit von Holbein sei, zu erachten ist. Wir haben also in Bezug auf dies letztere und dessen seitherige Bestimmung und Bezeichnung hier einen völlig gelungenen, negirenden Nachweis vor uns, aber wir setzen hinzu, daß alle weiteren Versuche, ein wirklich affirmatives Ergebniß zu erzielen, bis jetzt aus Mangel sachlicher Beweisstücke scheitern mußten. — Unmittelbar neben diesem Bilde in Dresden hängt ein männliches Bildniß, welches 1746 als Bildniß des Lodovico Moro von Leonardo da Vinci in die dortige Gallerie kam, welches aber in neuerer Zeit diesem Meister mit guten Gründen abgesprochen wurde. Auf Grund eines Hollar'schen Stiches schrieb man es Holbein zu und erkannte in dem Dargestellten den Goldschmied Morrett. Die endgültige Bestätigung dieser neuen Bestimmung wurde im Jahre 1860 durch die Original-Handzeichnung Holbein's zu diesem Bilde, welche das Dresdener Museum in London erwarb, erzielt, so daß hier eine, in ihren beiden Theilen gelungene und abgeschlossene Untersuchung kunstgeschichtlicher Kritik vorliegt. — Endlich wollen wir noch die beiden großen Freskodarstellungen des Abendmahles bei S. Croce und bei S. Onofrio zu Florenz nennen, von denen jenes seit Jahrhunderten dem Giotto, dieses seit seiner Auffindung im Jahre 1845 beharrlich dem Rafael zugeschrieben wurde, die aber beide als nicht von diesen Künstlern herrührend sicher erwiesen wurden, während für neue und genaue, affirmative Behauptungen von Belang die sachlichen Anhaltspunkte fehlen. —

Historisch-kritische Betrachtung der Denkmäler.

Wir haben nun einige Worte über die zweite, die historisch-kritische Obliegenheit der Kunstgeschichte gegenüber den Kunstwerken, als geschichtlichen Denkmälern, zu sagen. Es handelt sich hierbei eben nicht um die eigentlich künstlerische oder ästhetische Würdigung derselben als Kunstwerke, sondern um ihre richtige Auffassung und Erklärung, nach allen Beziehungen ihres geschichtlichen Zusammenhanges. Wir können diese

Aufgabe der Kunstgeschichte vielleicht dadurch in unmittelbarerer Deutlichkeit bezeichnen, wenn wir sie mit derjenigen des Sprachforschers vergleichen, welcher eine alte Handschrift, wenn diese die Prüfungen der philologischen Kritik hinsichtlich ihrer Echtheit glücklich bestanden hat, nun auch richtig lesen und ihrem Sinne nach verstehen soll, was noch keineswegs eine literarische Würdigung des Inhaltes derselben, etwa als dichterischen Werkes, in sich schließt. So auch hier. Die Kunstgeschichte fragt zuerst, ob das Kunstwerk auch ein wahrhaftes und echtes Denkmal der Geschichte sei; und danach zweitens, was es vorstelle, wie es stylistisch richtig zu verstehen sei, welchen geschichtlichen Zusammenhang es mit Denkmälern vor und nach ihm habe? Zwar kann hierbei eine künstlerische und ästhetische Beurtheilung des Denkmales als Kunstwerk nicht unberührt bleiben, aber wir sehen ohne Weiteres ein, daß eine solche Beurtheilung eigentlich keine rein historische Aufgabe, sondern ein Gegenstand der Kunstkritik sein würde. Wir ziehen deshalb vor, erst im nächsten Abschnitte über diese Art der Beurtheilung zu handeln. Hier haben wir noch zu bemerken, daß auch die Ausführungen der historisch-kritischen Betrachtung der Denkmäler möglichst sachlich gehalten sein sollen, weshalb diese denn die Hülfsquellen der Kunstgeschichte möglichst streng zu beachten, und Hülfswissenschaften, wie vorzugsweise die Religionsgeschichte aller künstlerischen Völker und die Kulturgeschichte im weitesten Umfange, mit Geschick heranzuziehen hat. Aber ihre eigentliche Anregung wird sie von der ästhetischen Urtheilskraft des Untersuchenden zu erwarten haben, denn in der Kunst und in der Betrachtung von deren Werken spielt nun einmal das subjective Element eine große Rolle: und wenn die künstlerische Empfindung des Beschauers nicht lebendig, frisch, sicher und voll sich bewegt, so werden die Untersuchungen desselben im Allgemeinen trocken und wenig fruchtbringend ausfallen. Dieses heben wir hier mit besonderem Nachdrucke noch hervor, damit nicht der Irrthum aufkomme, als meinten wir, es könne Jemand mit bloßer Gelehrsamkeit, nur mit Scharfsinn und Verstand die Erkenntniß der Kunstdenkmäler und die Kunstgeschichte in Wahrheit fördern. Solch' ein Gelehrter mag manche wichtige Einzelheit im Staube tausendjähriger Acten ermitteln und ans Licht fördern, — und er wird sich durch eine solche Hülfsarbeit Dank erwerben, — aber er wird unfähig sein, auch nur ein einziges Kunstwerk in dessen ganzer Bedeutung, geschichtlich und künstlerisch, zu erfassen, in sich aufzunehmen, und aus sich heraus, als Historiker, erschöpfend zu würdigen und treffend darzustellen. Uebrigens kam es uns bei den Ausführungen der voraufgegangenen Blätter nur darauf an, die großen Schwierigkeiten, welche der Kunstgeschichte in den Zuständen und Bedingungen ihrer Gegenstände selbst

vorliegen, sowie die Methode, nach welcher sie diese Schwierigkeiten zu überwinden sucht, anzudeuten. Und wenn wir bei der Schilderung dieser Methode die Forderung nach sachlichen Gründen so bestimmt aussprachen, so geschah dies, um Irrthümer, die aus der ganz ungebundenen Bewegung individueller Ansichten mit Nothwendigkeit entspringen, auszuschließen, aber nicht, um auch nur von ferne einem der Lebenspunkte in allen künstlerischen Dingen, der unmittelbaren Empfindung, irgendwie zu nahe zu treten.

Gegenwärtiger Stand der kritischen Erfolge d. Kunstgeschichte.

Fragen wir nun, wie weit es der Kunstgeschichte gelungen ist, ihre Kritik an den Denkmälern und den, mit diesen ihr aus früheren Jahrhunderten überkommenen Bestimmungen und Bezeichnungen mit Erfolg zu üben? — so müssen wir zuerst daran erinnern, daß allerdings schon die Begründer der Kunstgeschichte als Wissenschaft, Winckelmann und Lessing, hier einen sicheren Boden bereitet und Manches selbst erreicht haben. Seit ihren Tagen ist dann weiter in unablässiger Arbeit viel Licht in diese Gebiete gebracht worden; trotz zahlreicher noch unerledigter Sachen, kann man doch über einen großen und wichtigen Theil der Denkmäler die Acten als geschlossen betrachten, so daß ein ziemlich bedeutendes Feld als feste Grundlage für die weiteren Forschungen bereits gewonnen ist. Namentlich hat die archäologische Kritik die Sammlungen, so zu sagen, fast vollständig aufgeräumt, und es bleibt nur noch die schwierige Aufgabe übrig, vielen der nunmehr unzweifelhaft antiken Werke auch die richtige Deutung an Stelle der oft noch mangelhaften zu geben. In den Gemäldegallerien, den Sammlungen von Handzeichnungen u. s. w. ist dagegen noch durchweg viel Unechtes, bisweilen auch wohl noch geradezu Gefälschtes vorhanden, und es wird noch einer geraumen Zeit bedürfen, ehe hier volle Klarheit erreicht ist. Einstweilen müssen die Verhältnisse genommen werden, wie sie sind, denn die kritischen Arbeiten der Kunstgeschichte sind eine schwierige Unternehmung, die nur langsam gefördert werden kann; auch wäre es namentlich vom Standpunkte des Laien aus gewiß verfehlt, wollte er beim Besuche der Sammlungen sein Augenmerk auf diese sehr heikle Seite richten, und nicht lieber frisch das Schöne genießen, oder wollte er in den Katalogen und Kunstgeschichtsbüchern nur Irrthümer voraussetzen, anstatt aus dem vielen Wahren und Richtigen, was sie enthalten, Belehrung und Nutzen zu ziehen. Das Falsche, was die Kunstgeschichte noch enthält, ist kein Gift für den Laien, er kann es getrost mit in den Kauf nehmen, aber es ist ein unaufhörlicher Antrieb zu weiteren kritischen Untersuchungen für den Forscher von Fach. —

Grenzen der Kunstgeschichte.

Aus der Würdigung der Denkmäler und den geschriebenen Ueberlieferungen baut sich nun im Rahmen der allgemeinen Geschichte die Kunstgeschichte auf. Ihr erster Zweck ist allerdings die Erzählung von der

Entwickelung der menschlichen Kunst überhaupt, aber sie muß dies doch thun im innigsten Hinblicke auf Das, was schlechterdings erst eine Kunst möglich macht, die allgemeine Kulturlage, und in steter Beziehung darauf, wie weit die einzelnen Werke zur Schönheit erhoben werden konnten. Diese Klärung, die ja auch der allgemeinen Geschichte nicht fehlen soll, ist für die Kunstgeschichte von höchster Wichtigkeit, ja sie vorzugsweise macht das große, weite Bild einer Thätigkeit, die Dinge für das Auge hervorbringt, erst lebendig, und trägt frischen und dauernden Reiz in einen Stoff, der so häufig trocken und langweilig werden müßte, da er von Gegenständen handelt, die gesehen werden müssen und die man nicht sieht, die abwesend sind und die als gegenwärtig geschildert oder beurtheilt werden. Die Schwierigkeiten für die Kunstgeschichte wären unübersteiglich, wollte sie beanspruchen, so wie sie schwarz auf weiß erscheint, etwas Abgeschlossenes oder nur in sich Geschlossenes zu sein; sie überläßt Dem, der sich mit ihr beschäftigt, selbst den größten Theil der Arbeit, und sie kann ihn nur anleiten, wie er diese Arbeit methodisch und wissenschaftlich beginne. Denn aus Büchern allein lernt sich nun und nimmermehr das Verständniß weder der Kunst, noch der Kunstwerke, nur das eigene Sehen verschafft, wie den Genuß, so die Erkenntniß.

Philosophie der Kunstgeschichte und vergleichende Kunstgeschichte.

Wie man die allgemeine Geschichte und die Kulturgeschichte als Philosoph betrachten und dabei nach Wahrheiten allgemeiner Art, nach allgemeinen Gesetzen fragen kann, so kann man es auch mit der Kunstgeschichte machen. Man kann die Gesetze untersuchen, nach denen die Kunst der Völker mit den übrigen Lebensbedingungen derselben zusammenhängt, man kann die Gesetze der aufsteigenden und abfallenden Entwickelung der verschiedenen Kunstepochen erforschen, man kann die Gesetze ins Auge fassen, nach denen die Kunstdenkmäler, als Schöpfungen und Erzeugnisse künstlerischer Individualitäten, aus der menschlichen Natur hervorgehen, und man kann manches Andere in ähnlichen Betracht ziehen. Als ein wichtiges Hülfsmittel zur Erkenntniß solcher allgemeinen Gesetze muß es auch angesehen werden, wenn man Kunstwerke, welche denselben Gegenstand darstellen, in ihrer Verschiedenheit nach Auffassung, Composition, Styl u. s. w. vergleicht, und bei dieser Vergleichung den Gang geschichtlicher Entwickelung bloslegt. Eine solche Untersuchung gehört in das Gebiet der *vergleichenden Kunstgeschichte**), während jene allgemeinere Betrachtungsart zu einer *Philosophie der Kunstgeschichte* führen würde. Beide Disciplinen aber sind noch wenig gepflegt und erwarten noch ihre weitere Ausbildung.

*) Vergl. des Verfassers Schrift: „Ueber die Darstellung des Abendmahles, besonders in der Toscanischen Kunst; ein Beitrag zur vergleichenden Kunstgeschichte.“ Hannover, 1869. S. 1—6, 93 und 94.

Zwölfter Abschnitt.

Die Betrachtung der Kunstwerke.

Die Ewigkeit der Kunstwerke.

Bei Betrachtung der Kunst in Bezug auf die Gegenwart lassen wir den Blick zurück in die Geschichte wegfallen, wir schauen auch nicht in die Zukunft hinaus auf Das, was werden möchte, wir richten unser Auge auf Das, was fertig vor uns steht. Wenn die Kunst, als Schöpferin der Kunstwerke, die eine stille, gegen Außen abgeschlossene Thätigkeit ist, sich in Bezug auf einen bestimmten Gegenstand vollendet, tritt sie mit und in diesem aus der Entwickelung in der Zeit in die ewige Gegenwart hinüber. Denn das Kunstwerk, das sie geschaffen, ist, so wie sie es gab und ließ, ein Gleiches für alle Zeiten, und ist in jedem Augenblicke für Jeden, der empfänglichen Sinnes zu ihm kommt, neu und jung. Sein Wesen wird nicht berührt von der Zeit, es lebt ein Leben über Geschlechter hinweg durch Jahrtausende, und ist heute dasselbe wie Anfangs. Das ist die ewige Jugend der Kunst, daß ihre Werke nicht altern, und das ist die allmächtige Gewalt der Schönheit, daß „vom Meißel beseelt der fühlende Stein“ heute zum Herzen redet, wie vor tausend und aber tausend Jahren, daß er „aus der Angst des Irdischen in des Ideales Reich“ Jeden erhebt, der mit hellem Auge vor ihn hintritt. Der Tod freilich nicht bändigt das Schöne, aber die Wuth der Rohheit schlägt das edle Gebilde in Trümmer, gefühllose Naturkräfte nagen unaufhörlich an seinem Stoffe, und so gilt ebenfalls in der Kunst das Wort des Dichters:

„Auch das Schöne muß sterben! das Menschen und Götter bezwinget.“ ...

Und dann trauern die Menschen, daß „das Schöne vergeht“, es trauern die Herzen, daß die höchsten Werke vollendeter Kunst dem Lichte der Sonne auf immer entrückt wurden. Die ganze gebildete Welt klagt heute noch, daß die Athena Parthenos und der olympische Zeus des Phidias dahin sind, daß so viele andere der Unsterblichkeit würdige Denkmäler in Staub und Asche sanken. Aber dennoch, trotz so ungeheurer Verluste, ist eine unversiegliche Fülle, ist ewige Jugend bei Dem, was

uns aus allen Zeiten geblieben; und das sorgende Heut überliefert den kostbaren Schatz dem werdenden Morgen, das ihn als ein neues Heut einem neuen Morgen weiter giebt: und so im Laufe der Zeit sind die Werke der Kunst jeden Tag von Neuem gegenwärtig, wenn nur ein Auge sich findet, das ihre Schönheiten sieht und genießt.

Nothwendigkeit eines Systems bei Betrachtung der Kunstwerke.

Die Art der Betrachtung des ganzen Reiches der Kunstwerke vom ältesten, das erhalten, bis zum jüngsten, das eben ward, ist für Den, der zuerst an dasselbe herantritt, die des natürlichen Gefallens; er läßt das Auge auf den Dingen ruhen, die ihm gefallen, und er findet auch wohl einen beträchtlichen Theil von Kunstwerken mißfällig oder sonderbar. Aber will man aus dieser gröbsten Art des Dilettantismus herauskommen, will man das Verständniß der schwierigeren Werke erlangen, so muß man einem bestimmten Systeme folgen: man muß sehen lernen. Denn sowohl die Werke der Vorstufe, als auch die der höchsten Vollendung sind schwer; und es giebt weit mehr Museumsbesucher, welche die Kunst der Aegypter und die Bildwerke von Aegina belächeln oder gar bespötteln, die an den Parthenonskulpturen kalt und blind vorbeigehen, als die das Wesen und die höchste Schönheit dieser Werke fühlen, während sie vor manieristischer Farbenpracht, deren Hohlheit der Kundige erkennt, staunend verweilen. Dies ist das Gewöhnliche und natürlich Naheliegende, das jedoch, wenn man ihm planlos nach dem zufälligen persönlichen Gefallen nachhängt, nicht nur zum Kunstverständniß niemals führt, sondern das auch die Geschmacksanlage, die etwa vorhanden war, verwirrt und verdirbt. Jeder, der sich überhaupt etwas eingehender mit der Kunst beschäftigen will, der wenigstens in seine allgemeine Bildung so viel Kenntniß über Kunstsachen aufnehmen will, als das allgemeine lebendige Interesse unserer Zeit für die Kunst verlangt, wird deshalb einigermaßen methodisch verfahren müssen.

Anleitung hierzu.

Wenn ich versuche, hier nun einen Fingerzeig über eine solche Methode zu geben, so kann derselbe nur die Bedeutung einer persönlichen Ansicht, nicht aber die einer ausschließlicheren Gültigkeit beanspruchen wollen. Zwar wird er durch sachliche Gründe und sprechende Erfahrungen gehalten, aber darum soll nicht gesagt sein, daß nicht auch noch andere Wege mannichfacher Art offen ständen.

Vor Allem geht der Rath dahin, sich zuerst gründlich an den reinen, edlen Formen der antiken Baukunst zu üben. Die Architektur ist die Grundlage aller Kunstentwickelung, also fängt auch der Kunstfreund am besten zunächst bei ihr an; er lernt das Gesetzmäßige vorerst hier trefflich und für sein ganzes weiteres Studium entscheidend kennen, und zugleich gewöhnt er sein Auge an tadellos schöne Formen. Allmälig kann dann zu dieser Vor-

bildung eine Beschäftigung mit der plastischen Antike treten, doch empfiehlt es sich hierbei, nicht mit dem Kataloge in der Hand die Sammlungen zu durchlaufen, um die Namen für jedes Stück auswendig zu lernen, sondern vielmehr ein hervorragendes Werk herauszuwählen und dies mit Hülfe gründlicher Erklärungen nach allen Seiten hin durchzugehen, dann ein anderes und ein drittes ebenso folgen zu lassen, bis man sich der Form gegenüber einigermaßen sicher fühlt. Die meiste Schwierigkeit wird aber gerade dies bewußte Eindringen in die klassische Antike bieten, deren lebendiges Erfassen doch das Wesentlichste ist, um eine sichere Grundlage zu einer reiferen ästhetischen Bildung zu gewinnen. „Wer die besten Werke des Alterthums nicht hat kennen lernen, glaube nicht zu wissen, was wahrhaftig schön ist." — „Glaube gewiß, daß der alten Künstler, sowie ihrer Weisen Absicht war, mit Wenigem viel anzudeuten. Daher liegt der Verstand der Alten tief in ihren Werken.... Ist ein Vorurtheil nützlich, so ist es die Ueberzeugung von dem, was ich sage; mit derselben nähere dich zu den Werken des Alterthums, in Hoffnung viel zu finden, so wirst du viel suchen. Aber du mußt dieselben mit großer Ruhe betrachten; denn das Viele im Wenigen und die stille Einfalt wird dich sonst unerbaut lassen, wie die eilfertige Lesung des ungeschminkten, großen Xenophon." So Winckelmann in seiner „Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst".

Inzwischen würde ein weiteres Eingehen auf die Architektur und Bildnerei, besonders die der Römer und des Mittelalters, von vielem Nutzen sein müssen, und endlich würde man auch mit den Gemälden beginnen. Hier ist nun eine, unmittelbar im Wege liegende Klippe vorsichtig zu umgehen. Man muß nämlich berücksichtigen, daß die niederländischen Genrebilder und Landschaften dem modernen Verständniß ungleich näher liegen, als die klassischen Italiener und die Deutschen. Man würde also, wenn man in eine Gemäldesammlung tritt und nur dem natürlichen Antriebe folgt, sich wohl meistens jenen Werken zuerst zuwenden, aber man würde hierdurch sich zugleich rückwärts die Straße, welche zum Verständniß der älteren Bilder führt, erschweren. Deshalb beachte man den Gang der historischen Entwickelung, wenn auch nicht gerade immer in der strengsten Folge; man beginne etwa bei den großen Italienern, und hierbei lehne man sich, wenn das Auge nicht selbst schon so geübt ist, das Beste herauszufinden, an eine Anleitung, welche die Hauptwerke nachweist und erläutert. Man beschäftige sich eingehend und tief mit einigen der Meisterwerke in der Sammlung, wo man gerade die ersten Studien macht, doch wähle man hierzu wie gesagt Italiener, die zu diesem Zwecke der größeren Formenreinheit und Idealität wegen den Vorzug verdienen. Dann gehe

man zu noch älteren Bildern, den Altitalienern und Deutschen zurück, und bemühe sich eifrig durch die harte Schale ihrer unvollkommeneren Form zum gehaltreichen, geistigen Kern durchzudringen, und wende sich endlich zu den späteren Niederländern und den Modernen. „In der Kenntniß der Kunst", äußert sich sehr richtig Waagen, „kommt es nämlich besonders darauf an, sich zuerst gewisse Haupteindrücke fest anzueignen. Erst dann wird man ein Interesse und ein Verständniß für Meister (oder Werke) von minderer Bedeutung gewinnen, welche, wenn man sie auf den ersten Anlauf mit in den Kreis seiner Betrachtungen ziehen will, nur zerstreuend, ja verwirrend einwirken und dadurch leicht die Freude an dem ganzen Studium verleiden."

Nur das wahre und volle Verständniß der Antike giebt dem Auge und dem Verstande Gefühl und Begriff von Formenreinheit, Maß und Idealität, nur das lebendige Eindringen in das Wesen der Architektur und deren strenger Gesetzmäßigkeit bildet den Sinn für Ordnung und Gesetz aus, ohne die es auch in der Kunst schlecht aussieht. Geht man von Gesetz und Ordnung ab, so nistet sich an deren Stelle in der Gestalt der Regel die Willkür und die Mode fest; und wir wissen, welche Kämpfe und Mühen es den Männern seit Winckelmann und Lessing, seit Schiller und Göthe, seit Kant, seit Carstens gekostet, die Kunst von dem Zwange falscher Regeln zu den untrüglichen Quellen lebendiger Natur und ewiger Gesetze zurückzuführen!

Aeußerung Winckelmann's.

Ich schließe hier eine nicht genug zu beherzigende Stelle aus Winckelmann's Geschichte der alten Kunst (I. Theil IV. Cap. II. Absch.) an. Sie lautet: „Ich füge dieser Betrachtung über die Schönheit einige Erinnerungen bei, welche jungen Anfängern und Reisenden in Betrachtung griechischer Figuren dienen können. Die erste ist: Suche nicht die Mängel und Unvollkommenheiten in den Werken der Kunst zu entdecken, bevor du das Schöne erkennen und finden gelernt. Diese Erinnerung gründet sich auf eine tägliche Erfahrung; und den mehrsten, die die Gestalt sehen können, aber das Wesen von anderen hören müssen, weil sie den Censor machen wollen, ehe sie Schüler zu werden angefangen, ist das Schöne unerkannt geblieben: denn sie machen es wie die Schulknaben, die alle Witz genug haben, die Schwächen des Lehrmeisters zu entdecken. Unsere Eitelkeit wollte nicht gern mit müßiger Anschauung vorbeigehen, und unsere eigene Genugthuung will geschmeichelt sein; daher suchen wir ein Urtheil zu fällen. So wie aber ein verneinender Satz eher, als ein bejahender, gefunden wird, ebenso ist das Unvollkommene viel leichter als das Vollkommene zu bemerken und zu finden, und es kostet weniger Mühe, andere zu beurtheilen, als selbst zu lehren. Man wird insgemein, wenn man sich einer schönen

Statue nähert, die Schönheit derselben in allgemeinen Ausdrücken rühmen, weil dieses nichts kostet; und wenn das Auge ungewiß und flatternd auf demselben herumgeirrt, und das Gute in den Theilen, mit dessen Gründen, nicht entdeckt hat, bleibet es an dem Fehlerhaften hängen." .... „denn in der Versicherung, viel Schönes zu finden, werden sie dasselbe suchen, und einiges wird sich ihnen entdecken: man kehre so oft zurück, bis man es gefunden hat; denn es ist vorhanden." „Die zweite Erinnerung ist: nicht der Handwerksentscheidung nachzusprechen, welche mehrentheils das Schwierige dem Schönen vorzieht; und diese Warnung ist nicht weniger nützlich als die vorhergehende, weil der Schlag gemeiner Künstler insgemein so urtheilt, die nicht das Wissen, sondern nur die Arbeit schätzen." ... „Zum dritten mache man, wie die alten Künstler augenscheinlich gethan, einen Unterschied unter dem Wesentlichen in einer Zeichnung und unter Nebendingen." ...

Der angeborne Schönheitssinn.

Doch alle Rathschläge, Anleitungen und Hinweisungen wären verlorene Mühe, wenn nicht Der, welcher sich den Kunstwerken nähert, von vornherein eine gewisse Anlage, einen gewissen Schönheitssinn mitbrächte. Jene sind nur der Wegweiser, der ihm den Gang eines methodischen Studiums nachweist, ihn vor Umwegen, vor Verirrungen bewahrt, aber laufen muß er selbst können, Beine muß er selbst haben, um den ihm angedeuteten Weg auch wirklich zu gehen. Ein warmes Herz, ein helles Auge sind die nothwendigen Voraussetzungen für alle und jede erfolgreiche Beschäftigung mit der Kunst, die überhaupt dem Rohen wie dem Blasirten gleich unzugänglich ist. Selbst muß der Beschauer eines Kunstwerkes thätig sein, er muß, wenn auch keineswegs schöpferisch, so doch in Bildung des Herzens und der Phantasie mit dem Künstler auf gleicher Höhe stehen. Dies ist seit langer Zeit erkannt, und es ist wahr. Schelling sagt klar und deutlich: „Wenn wir die Dinge nicht auf das Wesen in ihnen ansehen, sondern auf die leere abgezogene Form, so sagen sie auch unserm Innern nichts. Unser eigenes Gemüth, unsern eigenen Geist müssen wir daran setzen, daß sie uns antworten." ... „Jene (die Werke des Alterthums) sind aber ebenso unnahbar, ja sie sind unnahbarer, als die Werke der Natur, sie lassen dich kälter als jene, wenn du nicht das geistige Auge hinzubringst, die Hülle zu durchdringen und die wirkende Kraft in ihnen zu empfinden." Schiller's „Antiken in Paris" schließen sich dichterisch hier an; es heißt darin:

„Ewig werden sie ihm schweigen,
Nie von den Gestellen steigen
In des Lebens frischen Reihn.
Der allein besitzt die Musen,
Der sie trägt im warmen Busen;
Dem Vandalen sind sie Stein."

Und Göthe ermahnt im Faust: „Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen." Wieland spricht sehr geistreich über die nothwendige subjective Anlage, indem er in den Abderiten urtheilt: „Aber fürs erste ist der Geschmack eine Sache, die sich ohne natürliche Anlage, ohne eine gewisse Feinheit des Seelenorgans, womit man schmecken soll, durch keine Kunst noch Bildung erlangen läßt; und wir haben gleich zu Anfang dieser Geschichte schon bemerkt, daß die Natur den Abderiten diese Anlage ganz versagt zu haben schien. Ihnen schmeckte Alles." . . . Hören wir noch einen Philosophen; Kant sagt in der Kritik der Urtheilskraft: „Unter einem Prinzipe des Geschmacks würde man einen Grundsatz verstehen, unter dessen Bedingung man den Begriff eines Gegenstandes subsummiren, und alsdann durch einen Schluß herausbringen könnte, daß er schön sei. Das ist aber schlechterdings unmöglich. Denn ich muß unmittelbar an der Vorstellung desselben die Lust empfinden, und sie kann mir durch keine Beweisgründe angeschwatzt werden" ... Verständlicher als in diesen Stellen kann man sich wohl schwerlich aussprechen, um als Erfahrung festzustellen, daß zur Würdigung der Schönheit oder richtiger der schönen Dinge, der Kunstwerke eine feinere Gefühlsanlage, ein mitgegebener Sinn gehöre. Freilich braucht sich Niemand auf diese Begabung etwas einzubilden, sie ist reichlich verbreitet, und selbst bei Manchem vorhanden, der den ersten Schwierigkeiten gegenüber meint, ihm ginge der Sinn für das Schöne nun einmal ab, er wolle die Kunst seinestheils aufgeben. Eine wesentliche Unterstützung wird aber das theoretische Verständniß durch eigene praktische Uebungen erlangen, und wenn hierzu die Hand nicht geschickt genug ist, sollte man wenigstens sich bemühen, die Werke der Kunst, kurze Zeit nachdem man sie gesehen, sich lebendig im Geiste vorzustellen, sie dann wiederzusehen, und noch einmal vorzustellen. Es befestigen sich dann die Eindrücke erstaunlich, und man kann selbst noch nach Jahren sich derselben wohl erinnern. Wie förderlich aber ein solches Sammeln von Eindrücken sei, ist ja augenfällig auf einem Gebiete, wo man sich jede eigene Kenntniß durch Sehen und Wiedersehen erwerben muß.

Unmittelbarkeit der Kunsteindrücke und Aeußerung derselben.

Stehen wir einem Kunstwerke gegenüber und vertiefen uns in dasselbe, derart daß wir ein vollkommenes Verständniß gewinnen, so bildet sich in unsrem Gemüthe ein ganz bestimmter Eindruck, der von uns nicht beabsichtigt, wohl aber in hingebender Betrachtung des Werkes selbstthätig erworben wurde: wir fühlen, empfinden, verstehen — doch nicht auf verstandesmäßige Weise, sondern durch Anschauung. Dieser Eindruck gehört durch die Unmittelbarkeit der Anschauung und des Verständnisses nur uns ganz allein an, und wir können Das, was wir empfinden, nicht einem Andern mittheilen, so daß er es nothwendig auch wie wir

empfände. Auf solche Weise würde man sich logisch einzusehende Dinge gegenseitig klar machen können; sobald wir aber den Eindruck eines schönen Dinges auf uns mittheilen wollen, werden wir beschreibend, und zwar zum Theil den Gegenstand selbst, zum Theil unsere Stimmung beschreibend. Es ist nun zwar gewiß, daß alle diese Beschreibungen nur Nothbehelfe sind, da die einzig angemessene Darstellungsform nicht das Wort, sondern eben das Kunstwerk selbst ist, aber trotzdem sind sie unentbehrlich, ja sie können an sich selbst einen bedeutenden Werth erlangen, wenn ihrem Verfasser die poetische Gabe zu Theil wurde, seine eigenen Empfindungen aussprechen zu können. Wo diese dichterische Anlage fehlt, werden die Beschreibungen trocken, wo sie sich aber findet, können diese eine Ahnung von dem Eindrucke des Kunstwerkes selbst geben. Wir erinnern an Winckelmann's Beschreibungen einiger Antiken als hervorragende Beispiele einer vortrefflichen Behandlung, an ausgezeichnete Stellen in Göthe's italienischer Reise u. a. m. Es entscheidet also weniger die verstandesmäßige und gelehrte Bildung, sondern mehr die poetische Begabung, und wer diese nicht hat, wird nie, auch nur auf annähernd befriedigende Weise, den eigenen Eindruck eines Kunstwerkes äußern und in Worte bringen können. Zwar nichts ist ja leichter, als wenn man ein Bild vor sich hat, zu sagen oder zu schreiben: „rechts steht ein Haus, davor sitzt ein Kesselflicker, neben demselben zieht sich der Weg in den Hintergrund, links von diesem sieht man Enten und Schweine, hinter welchen Baumpartien gemalt sind u. s. w." Solche Beschreibungen, die für gewisse Fälle ihren Werth allerdings haben, können jedoch als Aeußerungen der Eindrücke, die Kunstwerke auf uns und in uns hervorbringen, nicht erachtet werden. Göthe sagt ganz treffend: „Wollen wir von bildender Kunst Rechenschaft geben, so muß wohl überlegt werden, wie Dasjenige, was neben einander vor unserm Auge steht, in einer Wortfolge wieder lebendig werden könne. Zu dieser Kunst des Darstellens gehört freilich ein eigenes Naturell, es läßt sich aber auch Manches überliefern und auffassen, da eine solche Arbeit an das Rhetorische grenzt."

Stufenfolge verschiedener Standpunkte bei Betrachtung v. Kunstwerken.

Es möchte einer Erörterung nicht bedürfen, daß ein solches völliges Verständniß des einzelnen Kunstwerkes durch den Kunstfreund nur möglich ist, wenn derselbe auch eine Kenntniß vom Wesen und von der geschichtlichen Entwickelung der Kunst sich erworben hat. Da wir aber davon ausgingen, daß bei der ersten näheren Bekanntschaft mit Kunstwerken das natürliche Gefallen in seiner Unbefangenheit die Vermittelung bildet, so ist klar, daß mehrere verschiedene Standpunkte bei Betrachtung der Kunstwerke vorhanden sind, die vom bloßen Gefallen aufwärts einander folgen bis hin zur tiefsten künstlerischen und kunstgeschichtlichen

Würdigung des Denkmals. Es kann nicht unsere Absicht sein, diese verschiedenen Standpunkte hier darzulegen, da dies den Rahmen des gegenwärtigen Buches überschreiten würde: wir beschränken uns deshalb darauf anzudeuten, daß als die wichtigsten Standpunkte in jener Stufenfolge die des Liebhabers und des Kenners hervortreten, denen dann derjenige sich anreiht, wo, wie wir schon sagten, reifere Einsicht in das Wesen der Kunst und innigere Vertrautheit mit der Kunstgeschichte ein auf wissenschaftlicher Grundlage beruhendes, tieferes Verständniß ermöglichen.*) Doch trete man eben in diesem Augenblicke zum ersten Male an Kunstdenkmäler heran, oder habe man ein Menschenalter im täglichen Umgange mit denselben verbracht, man muß immerdar die nämliche frische Liebe, die nämliche warme Begeisterung mitbringen, damit sie dem Auge und dem Sinne nicht stumm bleiben, sondern dem aufgeschlossenen Gemüthe antworten und Rede stehen. „Die Kunst" — sagt Göthe sehr wahr — „läßt sich ohne Enthusiasmus weder fassen noch begreifen."

Betrachtung einzelner Bestandtheile des Kunstwerkes für sich.

Bei der Betrachtung der Kunstwerke kommt es zunächst vorzugsweise darauf an, sie in ihrer Einheit zu begreifen, doch schließt dies nicht aus, daß man auch einzelne Bestandtheile derselben besonders ins Auge faßt. Man sieht auf den Gegenstand, auf dessen Auffassung, auf die Art der Composition, auf die stylistische Eigenthümlichkeit, auf Zeichnung, Farbe, Material und Technik, je nachdem man eine besondere Veranlassung, einen besonderen Beruf hat, diese einzelnen Theile auch für sich zu betrachten, und aus deren Betrachtung Belehrung zu ziehen. Doch bemerken wir hier gleich, daß eine derartige Betrachtungsweise schon eine engere Vertrautheit mit der Kunst oder das fachliche Interesse des Künstlers, Kunstgelehrten, Aesthetikers u. s. w. voraussetzt.

Aeußerliche Behandlung d. Kunstwerke bei Betrachtung derselben.

Wir schließen hier einige Worte über die äußerliche Behandlung der Kunstwerke bei Betrachtung derselben an, und wir müssen leider bekennen, daß man auf diesem Gebiete nur allzu zahlreiche Verstöße fortdauernd zu bemerken Gelegenheit hat. Denn für viele Menschen ist nur Das vorhanden, was sie tasten und greifen, und wenn sie ein Gemälde oder eine Bildsäule sehen, die ihnen gefällt, so müssen sie sie auch mit Händen berühren. Deshalb lesen wir in Göthe's „Wahlverwandtschaften" schon, daß „man künftig in das Büchlein der guten Sitten ein recht umständliches Capitel einschieben möchte, wie man sich in Kunstsammlungen und Museen zu betragen habe". Und ebendaselbst finden wir bereits ein Paar der häufigsten Unarten verdientermaßen scharf getadelt. Wir setzen

*) Vergl. des Verfassers Vortrag: „Ueber Art und Kunst, Kunstwerke zu sehen." Berlin 1874.

diese Stelle ganz her: „Wenn Sie wüßten, wie roh selbst gebildete Menschen sich gegen die schätzbarsten Kunstwerke verhalten, Sie würden mir verzeihen, wenn ich die meinigen nicht unter die Menge bringen mag. Niemand weiß eine Medaille am Rande anzufassen; sie betasten das schönste Gepräge, den reinsten Grund, lassen die köstlichsten Stücke zwischen dem Daumen und Zeigefinger hin und her gehen, als wenn man Kunstformen auf diese Weise prüfte. Ohne daran zu denken, daß man ein großes Blatt mit zwei Händen anfassen müsse, greifen sie mit Einer Hand nach einem unschätzbaren Kupferstiche, einer unersetzlichen Zeichnung. Niemand denkt daran, daß wenn nur zwanzig Menschen mit einem Kunstwerke hinter einander ebenso verführen, der Einundzwanzigste nicht mehr viel daran zu sehen hätte.“ Solche und viele andere Unarten kann man täglich in den Kunstsammlungen beobachten, allein wir verzichten weiter in diese Sache uns einzulassen, da wir Gefahr laufen würden, statt des Einen Capitels, das Göthe in Aussicht nahm, ein ganzes Buch schreiben zu müssen. Demjenigen übrigens, dem es an Bildung und Tact so fehlt, daß er sich nicht selbst sagen kann, wie er sich den fein organisirten Gebilden der Kunst gegenüber verhalten soll, würden auch unsere Auseinandersetzungen wenig nützen. Wir kehren deshalb zu dem eigentlichen Gegenstande dieses Abschnittes zurück.

Die Kunstkritik.

Wir haben bisher diejenige Betrachtung der Kunstwerke im Auge gehabt, welche sich wesentlich aufnehmend verhält, die sich bemüht, durch lebendiges Eindringen in die künstlerischen Denkmäler der verschiedensten Art sich dieselben geistig anzueignen; und wir sagten, daß dies Letztere sich nur würde erreichen lassen, wenn man, bei Voraussetzung einer angemessenen, natürlichen Anlage, sich reifere Begriffe vom Wesen der Kunst und genügende Kenntniß der Kunstgeschichte erworben hat. Offenbar ist aber hiermit das Verhältniß, in welches wir uns bei Betrachtung von Kunstwerken zu diesen setzen können, noch nicht erschöpft. Unser Standpunkt braucht nicht bloß ein wesentlich aufnehmender, er kann auch ein unterscheidender und beurtheilender sein. Wir können die Kunstdenkmäler darauf hin ansehen, den Grad ihrer Schönheit festzustellen und zu untersuchen, ob und wie weit sie dem Wesen der Kunst wahrhaft entsprechen: diese Betrachtungsart ist eine wesentlich von jener aufnehmenden verschiedene, sie ist die kritische; zwar nicht in dem Sinne, wie wir im vorigen Abschnitte der historischen Kritik gedachten, sondern in dem der künstlerischen Kritik, der Kunstkritik im Allgemeinen. Die Kritik, die κριτική der Griechen, ist eine „richterliche“ Arbeit (κρίνειν = richten), sie ist das Geschäft der Unterscheidung und Beurtheilung, so daß man sie in Bezug auf Kunstwerke deutsch auch die Kunstrichterei, den Kritiker aber, wie zu

Lessing's Zeiten, stets Kunstrichter nennt. Zwar kann es nicht in unserer Absicht liegen, hier eine Anleitung zum Kritisiren zu geben, doch möchten wir gern dazu beitragen, daß der Kunstfreund stets in der Lage sei, sicher beurtheilen zu können, ob ein Kritiker eine annehmbare oder falsche Kritik geliefert habe, ob die Kritik Vertrauen verdiene oder ob sie hohl sei, und wir wollen deshalb versuchen, einige Gesichtspunkte hier kurz anzudeuten.

Ihre Grundlage.

Gemeinhin sagt man: „Ueber den Geschmack läßt sich nicht streiten", und da eingestandenermaßen und nothwendigerweise zum Verständniß der Kunstwerke Geschmack als persönliche Anlage gehört, so ist die ganze Kunstbeurtheilung Geschmackssache, d. h. je nach der Geschmacksanlage gefällt dem Einen ein Kunstwerk, dem Andern mißfällt es — und damit abgemacht! Doch so steht die Sache glücklicherweise nicht. Zwar dies ist richtig: über das Gefallen des Einen und das Mißfallen des Andern brauchen sich beide im Streite nicht zu erhitzen, denn sie werden sich nie über einen gemeinsamen, allgültigen Eindruck einigen, sie werden sich gegenseitig nicht Gefallen und Mißfallen „mit Beweisgründen anschwatzen" können. Aber freilich, man wird sich über diesen rohen Standpunkt, wo nur von Gefallen und Mißfallen die Rede ist, erheben müssen, um mit sachlichen Gründen ein Geschmacksurtheil stützen zu können. Und wie im Wesen der Kunst Objectives und Subjectives eng verwachsen erscheinen, wie im Eindrucke eines Kunstwerkes auf uns das subjective Element immer seine Stelle hat, so wird man hier die Hebel einer kritischen Untersuchung anzusetzen und, geführt durch das subjective Element des Eindruckes, zu einer Würdigung der objectiven Eigenschaften des Kunstwerkes zu gelangen suchen müssen. Wollte man das subjective Element unbeachtet lassen, also die künstlerische Empfindung in uns bei einem Geschmacksurtheile ganz ausschließen, so würde man zu abstracten, theoretischen Sätzen gelangen, die nur Verwirrung und Unheil stiften könnten. Wollte man aber umgekehrt nur das subjective Element sprechen lassen, so befände man sich eben bloß auf dem dilettantischen Standpunkte des Gefallens und Mißfallens. Man muß in dem eigenthümlichen Wesen der Kunst, in der eigenthümlichen Natur der Eindrücke, die wir von Kunstwerken empfangen, auch die Grundlage anerkennen für die Beurtheilung der Kunstwerke als Werke der Kunst. Dabei bleibt immer noch die Frage, wie und nach welchen Prinzipien sich auf dieser allgemeinen Grundlage, die wir ja wiederholt ausführlicher besprechen mußten, nun eine beurtheilende, eine kritische Untersuchung aufbauen soll?

Prinzip der Kunstkritik.

Als oberster Grundsatz der Kunstkritik muß selbstverständlich der der unbedingten Gerechtigkeit und zugleich der gelten, daß das Urtheil sich auf triftige und stichhaltige Gründe stütze. Ein Urtheil, das nur sagt,

„das Bild ist schön, diese Bildsäule ist schlecht, die Gruppe ist mangelhaft angeordnet und jene Stellung verfehlt“, ist keines, es ist nur eine Ansicht. Gründe freilich, wie der Strafrichter sie nach Artikel und Paragraph aus seinem Gesetzbuche herausnimmt und anwendet, stehen dem Kunstrichter nicht zu Gebote, aber seine Gründe sind doch nicht minder gut und brauchbar als jene; denn, wie diese nicht willkürliche Satzungen, sondern Gesetze sein sollen, welche aus dem Bedürfniß staatlicher und gesellschaftlicher Ordnung hervorgegangen sind, so müssen auch die Gründe der künstlerischen Kritik aus der Sache fließen. Allgemeingültigkeit und Unfehlbarkeit können kritische Urtheile niemals beanspruchen, ebenso wenig wie irgend etwas Anderes, das von Menschen ausgeht, ja sie gerade um so weniger, als der Urheber derselben durch den beurtheilten Gegenstand selbst in einen psychischen Affect gesetzt wird, als er von diesem subjectiven Boden aus vorzugehen genöthigt ist. Er muß also zugleich soviel Kenner seiner selbst sein, daß er im Stande ist, seinen eigenen Affect klar und deutlich zu erkennen. Sein Secirmesser zerlegt ja nicht den Gegenstand in Theile und Theilchen, es zergliedert nur den Eindruck, den er empfängt; die Ergebnisse dieser Untersuchung stellt er unter allgemeine Gesetze, und begründet so ein möglichst sachliches Urtheil. Allerdings wird dasselbe zu einer unbedingten Objectivität, wie gesagt, nie gelangen können, da es nothwendig von der natürlichen Anlage und dem ganzen Bildungsstande des Urtheilenden abhängig ist. Erziehung, Vorurtheile, Gewohnheiten, ja selbst die Mode sind von geheimem und stillem Einflusse auf die kunstkritischen Urtheile, und dies erklärt, daß es nicht Ein Kunstwerk giebt, über welches nicht schon sehr verschiedene Urtheile ausgesprochen wären. Man könnte die sonderbarsten Beispiele anführen; und man würde finden, daß in den Urtheilen, die wir als irrthümlich und falsch erkennen, allemal vom Urtheilenden sachliche Momente von entscheidender Bedeutung übersehen worden sind.

Die Grundgesichtspunkte derselben.

Um dieses zu vermeiden, wird die strenge Beachtung mehrerer wesentlicher Grundgesichtspunkte nützlich sein. Der erste derselben ist der, ob der Gegenstand darstellbar ist. Der Künstler kann einen Mißgriff gemacht, er kann einen Gegenstand, der für die Poesie taugen würde, für die bildende Kunst gewählt haben; und hier ist dann das entscheidende Kriterion dies, ob der Gegenstand durch eine Entwickelung in der Zeit bedingt ist, oder ob er durch einen einzigen Augenblick, der räumlich darstellbar ist, klar wird. Der Flug eines Pfeiles läßt sich in Worten dichterisch schildern, aber nicht plastisch oder malerisch darstellen. Ob auch der Gegenstand poetisch sei, sowie manches Andere noch ist ferner hierbei zu untersuchen. Wir verweisen auf unsere früheren, bezüglichen Ausführungen (S. 206 u. ff.).

Zweitens handelt es sich darum, ob die Darstellung dem Gegenstande angemessen ist, ob er durch dieselbe auch wirklich, wesentlich und ganz zur Anschauung gelangt ist, ob nicht Nebendinge statt des Bedeutenden betont sind. In dem Bildnisse einer lebenden Person z. B. soll deren Gestalt, Gesichtsbildung, Charakter und Geist wiedergegeben werden, wir müßten es aber tadeln, wenn diese Dinge oberflächlich behandelt und dagegen die Kleidung etwa mit äußerster Sorgfalt ausgeführt wäre.

Drittens kommt dann in Betracht, ob Auffassung und Darstellung dem Wesen der Kunst überhaupt und den Bedingungen der besonderen Kunst, in welcher die Darstellung erfolgte, auch entsprechen. Dieser Gesichtspunkt richtet sich darauf, daß plastische und architektonische Werke nicht malerisch aufgefaßt sind, daß nicht über die Grenzen des Möglichen hinausgegangen, oder auch daß etwa das Mögliche bei Weitem nicht erreicht ist.

Viertens wendet sich das Augenmerk auf die Form an sich. Der Kritiker untersucht, ob die Zeichnung richtig, ob sie fehlerhaft ist, ob die Technik gut oder mangelhaft, vollendet oder schlecht ist, ob die Färbung, die Gruppirung u. s. w. angemessen sind oder nicht. Dieser Punkt will namentlich sorgfältig behandelt sein, und wenn die Untersuchung in Hinsicht der ersten drei Punkte gut ausgefallen ist, so kann sie nicht aus einem Zeichenfehler, aus einer matten Färbung einen wesentlichen Anklagepunkt machen wollen. In der Regel geht aber Alles Hand in Hand; eine Arbeit jedoch, die in der Form vollendet, im Uebrigen aber dürftig wäre, kann als manieristisches Machwerk nicht scharf genug beurtheilt und verurtheilt werden.

Endlich fünftens darf die Kunstkritik auch die geschichtlichen Beziehungen des Kunstwerks nicht außer Acht lassen, und dies ist der Punkt, wo sie der historisch-kritischen Betrachtung der Denkmäler (S. 340) die Hand reicht.

Verschiedenheit der kritischen Form.

Im Einzelnen diese Punkte auszuführen und mit Beispielen zu belegen, kann hier nicht der Ort sein, um so weniger, als es nur einer praktischen Anwendung des in diesem Buche Gesagten bedarf, um sich selbst die nöthige Erläuterung zu verschaffen. Es versteht sich, daß die Kritik die Gründe für und wider ruhig und gründlich entwickeln muß, und daß sie keineswegs den Beruf hat, zu tadeln. Ihre Aufgabe ist es, ein gerechtes und gründliches Urtheil zu gewinnen, und es ist ihr nicht verwehrt, anzuerkennen, zu loben und zu rühmen. Wenn sie aber dennoch gezwungen ist, öfter zu tadeln als zu loben: ist das ihre Schuld? Es giebt vorzügliche Kunstkritiken ohne den geringsten Tadel, sie gehen das Werk nach allen Seiten hin durch, begründen, erklären es, führen in die geistige Werkstätte des Künstlers ein, heben die Meisterschaft in der Lösung der Aufgabe hervor,

und kommen somit dem dauernden Verständniß des Kunstwerkes wesentlich zu Hülfe. Eine Kritik der Parthenon-Skulpturen, der sixtinischen Madonna Rafael's, der Zerstörung Troja's von Cornelius kann nicht tadeln, sie muß dem Genius den Zoll der Anerkennung darbringen, — und sie ist doch Kritik! Ja indem sie kritisch die Bedeutung des Genius und seines Werkes untersucht und anerkennt, hilft sie dessen Ruhm fest und sicher gründen. Allerdings immer und überall dieselbe Sprache führen, kann die Kritik nicht, sie muß sich in der Form nach ihrem Gegenstande richten, und ich glaube hierüber nichts Vorzüglicheres anführen zu können, als eine Stelle aus Lessing's antiquarischen Briefen, die in der Weise des großen Kritikers diese Sache mit wenigen Worten ins Klare setzt. Sie lautet: „Wenn ich Kunstrichter wäre, wenn ich mir getraute, das Kunstrichterschild aushängen zu können: so würde meine Tonleiter diese sein. Gelinde und schmeichelnd gegen den Anfänger, mit Bewunderung zweifelnd, mit Zweifel bewundernd gegen den Meister; abschreckend und positiv gegen den Stümper; höhnisch gegen den Prahler und so bitter als möglich gegen den Kabalenmacher. Der Kunstrichter, der gegen alle nur einen Ton hat, hätte besser gar keinen. Und besonders der, der gegen alle nur höflich ist, ist im Grunde gegen die er höflich sein sollte, grob."

Begrenzung der Kritik.

In Kürze müssen wir noch eines landläufigen Vorurtheils gedenken, welches, sich auf das alte Sprüchwort „tadeln ist leichter als besser machen" („La critique est aisée, et l'art est difficile." Destouches.) stützend, entschieden Stellung gegen jede Kritik, gegen jeden kritischen Versuch nimmt. Wie ungerechtfertigt und beschränkt dies sei, wird jeder Einsichtige erkennen, er wird wissen, daß wahrhafte Kritik eine sehr schwere Sache, daß ein echter Kritiker sehr selten ist. Aber trotzdem begegnet man der Meinung sehr häufig, daß der Kritiker auch gleich sagen müsse, wie das von ihm Getadelte gemacht werden solle, damit es gut werde. Das ist aber seine Sache gewiß nicht, denn wenn er hervorbringen wollte oder könnte, wäre er nicht Kritiker, sondern Künstler. Ja, jeder Schritt, den er über die Grenzen der Kritik hinaus thut, um etwa Verbesserungen anzugeben, macht ihm den Boden unter den Füßen seiner Kritik unsicher, da er diese auf ein Feld übertreten läßt, wo sie gar nicht hingehört. Hat der Kritiker eine Meinung über Verbesserungen, so muß er sich wohl hüten, sie in Form der Kritik anzubringen, er muß und darf sie nur als persönliche Meinung aussprechen, und allerdings ist es zuweilen gut, solche persönliche Meinung einer sachlichen Kritik anzuhängen; aber indem dies geschieht, hört auch an der Stelle, wo die Meinung anfängt, die Kritik auf, und ein glücklicher Erfolg in einem Falle berechtigt oder verpflichtet niemals zu wiederholten Aeußerungen derselben. Der Kritiker hört persönlich

nicht auf, Kunstfreund zu sein, und wenn alle das Recht zu haben glauben, sich zu äußern: „ach, daß dies nicht so ist, oder jenes so!" warum er nicht auch? Aber was er als Kunstfreund so nebenher als seine eigene Meinung vorbringt, das verlange man nie von ihm als Kritiker, nie von seinem Berufe, denn damit untergräbt man jedes sachliche, wohlbegründete Urtheil. Ja, wollte ein Kritiker mit dem Scheine auftreten, als sei er berufen, Verbesserungen anzugeben, so untersage man es ihm doch ernstlich, daß er nicht dem Künstler in das Handwerk pfusche. Die Verwirrung ist jedoch hier immer noch groß, und oft kann man selbst von Künstlern Aeußerungen hören, wie etwa: „Ach, was versteht der davon, der ist ja nicht Maler, nicht Architekt, nicht Bildhauer!" Und doch hatte schon Lessing hierauf erwidert: „Ins Kloster mit dem, der von uns (Malern) lernen will, was schön ist." Die Künstler sind gerade durchschnittlich am allerwenigsten Kritiker, da die Form aber nicht das Wort ihr Ausdrucksmittel ist, da ihnen meist die wissenschaftliche Methode fehlt, und da sie häufig mehr darauf sehen, wie eine Arbeit gemacht, als wie das Werk als Ganzes gedacht und gemacht ist. Man weiß es, daß meist auch nur Künstler, die auf ihrem flügellosen Pegasus nicht in die Höhe kommen konnten, zur Feder griffen, um auf deren Fittichen wenigstens im Felde der Kritik herumzuflattern.

Zweck derselben.

Was ist aber endlich die Summe und das Ziel aller Kritik? Die Kritik gehe mit Schärfe bis ins Einzelnste, sie verliere nie das Ganze aus dem Auge, sie sei unparteiisch und gründlich, klar und möglichst unwiderleglich, sie beuge sich vor der Heiligkeit der Kunst und sei deshalb jedem ernsten Streben wohlwollend, jeder Stümperei absprechend: aber welcher Nutzen erwächst daraus, da doch das kritisirte Werk bleibt wie es ist? Abgesehen davon, daß offenbar im letzten Grunde die Kritik nur aus sich selbst ihre Berechtigung nehmen kann, daß sie also, wie die Wissenschaft überhaupt, Selbstzweck ist, lautet die Antwort auf die aufgeworfene Frage: Förderung der Kunst bei den Künstlern, des Verständnisses bei dem Publikum. Eine gute überzeugende Kritik bringt an einem anschaulichen Beispiele eine Reihe von allgemeinen Gesetzen zur Anwendung, deren trockene, theoretische Auseinandersetzung vielen Künstlern sehr überflüssig und gegen ihr Talent verstoßend, dem Publikum aber langweilig erscheint. Die Kenntniß der Gesetze aber allein giebt Sicherheit, sowohl für die erfreuliche Verwerthung des Talentes, als für die richtige Betrachtung und den wohlverstandenen Genuß der Kunstwerke. Die Kritik soll so eine Lehrerin der Künstler und des Publikums sein, aber nicht eine Lehrerin, die Positives lehrt, die schulmeisterlich unterrichtet, sondern eine, die wie das Gewissen sich gegen das Unrecht auflehnt, und so negativ und mittelbar zum Auf-

finden des rechten Weges anlernt. Freilich auch die Kritik wird und muß ja in der Praxis ihre Mängel haben, die das Publikum stillschweigend als zur menschlichen Thätigkeit gehörend gelten lasse, die es aber ernstlich rüge, wenn sich hinter denselben die Unwissenheit oder gar die Bosheit verschanzen will. Statt der Kritiken entstehen dann leicht, um Lessing's treffendes Bild zu gebrauchen, „kritische Wassersuppen" der gehaltlosesten Phrase, auf welchen die Augen „stinkenden Fettes" in der Gestalt persönlicher Angriffe herumschwimmen. Hier wird „sogleich sein Tadel persönliche Beleidigung. Er hört auf, Kunstrichter zu sein und wird — das verächtlichste, was ein vernünftiges Geschöpf werden kann — Klätscher, Anschwärzer, Pasquillant".

Kritik und Beschreibung der Kunstwerke.

Die eigentliche Kritik kann sich, besonders bei Meisterwerken, mit der vorher besprochenen Art der Beschreibung verbinden, und gerade in dieser Form wird sie besonders willkommen sein, da sie so zu einer sehr zweckmäßigen Vereinigung rein genießender und rein kritischer Betrachtung anleitet, und so das Studium sehr lebendig und anziehend macht. Auch wird sie oft, namentlich älteren Denkmälern gegenüber, mit der historisch-kritischen Betrachtung und Beurtheilung sich vielfach verschlingen, und selbst mit der eigentlichen historischen Kritik manche Berührungspunkte finden. So stellt sich bei Betrachtung der Kunstwerke eine höhere Einheit her; die verschiedenen Gesichtspunkte und wissenschaftlichen Methoden schließen sich zusammen und finden den letzten harmonischen Zusammenklang da, wo jede der einzelnen Richtungen auch ihren Ausgang nehmen mußte: in unsrer Empfindung, welche durch die unmittelbare Anschauung des Kunstwerkes entsteht und mit lebendiger Kraft alle Weisen, wie wir dasselbe auch immer betrachten und beurtheilen mögen, durchströmt.

Dreizehnter Abschnitt.

Die Kunstpflege.

Allgem. Bedingungen.

Die Kunst verlangt ihr Vaterland, blühend im Glanze des Wohlstandes und der Freiheit. In einem unfreien, armen Lande kann wahre Kunst zur höchsten Schönheit sich nicht entfalten. Das Streben der Masse muß über des Lebens Nothdurft und das nackte Bedürfniß hinaus gehen, der Einzelne muß sein Haupt im Gefühle seiner Menschheit erheben können, wenn aus der Masse einige Bevorzugte heraustreten sollen, um ihrem Volke die schönste Blume, die Werke der Kunst, zu reichen. Gesellschaftliche, kirchliche und staatliche Verhältnisse sind deshalb auf die Kunst von dem weitgehendsten Einflusse von jeher gewesen, und sie sind es heute auch noch im vollsten Maaße. Und gerade die Verhältnisse der heutigen Kulturvölker haben wir vorzugsweise im Auge, wenn wir von der Pflege der Kunst sprechen wollen, was nicht bloß äußerlich veranlaßt, sondern auch innerlich begründet ist, insofern nämlich ja die Pflege der Kunst bei ihrem Bemühen die Zukunft im Auge hat (S. 323), dies Zukünftige aber naturgemäß nur aus den Bedingungen der Gegenwart hervorgehen kann.

Die heutigen Kulturvölker machen, wie zahlreiche Erscheinungen und Thatsachen darthun, große Anstrengungen zur Förderung der künstlerischen Thätigkeit. Sie wünschen eine eigene achtungswürdige Kunstübung zu haben, sie bemühen sich, derselben zu Hülfe zu kommen und alles Mögliche zu thun, um sich im Besitze einer blühenden Entfaltung ihrer Kunst zu erhalten. Allerdings, der allgemein gegebene Zustand des Volkes, an welchem durch keinerlei Kunstpflege etwas geändert werden kann, bildet die natürliche Grundlage der Kunst, doch kann bei dieser mehr oder minder günstigen Grundlage die Entwickelung gefördert oder auch gehemmt werden, und es ist deshalb nicht ohne Wichtigkeit, über die Mittel zur Ausübung eines solchen Einflusses sich wo möglich klar zu werden. Es mag zugegeben werden, daß bei allen Bestrebungen der Kunstförderung

die Absicht zu fördern unzweifelhaft vorliegt; aber trotzdem schlägt nicht selten eine solche Bestrebung in ihr Gegentheil um, und schadet, anstatt zu nützen. Die richtige Erkenntniß vom Wesen der Kunst und von dem Zustande des Volkes sind zwar die einzig sichern Mittel, um endlich zur Einsicht des Guten zu gelangen und danach zu handeln, jedoch kehren überall gewisse Beziehungen mehr oder weniger in der nämlichen Weise wieder, so daß man über sie getrennt sprechen kann. Diese Beziehungen sind folgende:

Theilung der Pflege.

Die Pflege der Kunst theilt sich in zwei Gebiete: eines, wo zur Kunst erzogen, ein anderes, wo die Kunst ausgeübt wird. Bei jenem kommt es auf die Lehrmittel, bei diesem auf die Förderungsmittel an, und wir wollen nun versuchen, das Wesentlichste über jedes derselben hier kurz anzudeuten.

A. Die Lehrmittel.

Das alte Lehrverfahren und die Akademien.

Die erste Art des Lernens auf dem Gebiete der Kunst war die des natürlichen und handwerksmäßigen Absehens, Unterweisens und Selbstmachens. Es gab Lehrlinge und Meister. Die allgemeine Sicherheit und künstlerische Stylvollendung des Alterthums gab jedem Lehrling, wo er auch lernte, so ziemlich das Ganze der Kunst in zweckmäßiger Weise, und auch ein ähnlich allgemeiner Zustand, welcher auf der gleichen innigen Gefühlsweise beruhte, ließ diese Lehr- und Lerneinrichtung im Mittelalter gelten. Aber mit der neuen Zeit, welche, im Gegensatze zu dem homogenen Charakter des Alterthums und des Mittelalters, aus heterogenen Elementen zusammengesetzt erscheint, änderten sich diese Dinge. Das erste sichtbare Anzeichen solcher Aenderung war das Studium der alten Kunstwerke. Man zeichnete und bildete nach ihnen, und lernte so künstlerisch durch sie unmittelbar. Zwar blieb das persönliche Verhältniß von Lehrer und Schüler, wenn auch weniger handwerksmäßig als im Mittelalter, in der großen Zeit der italienischen Blüthe bestehen: erst der nach derselben eintretende Verfall zeigte neben Anderem an, daß auch das bisherige Lehrverfahren nicht mehr zutreffend sei. Die Erziehung des jungen Künstlers bei einem bedeutenden Meister führte ihn schnell zur Aneignung der technischen Geschicklichkeit und zur Beherrschung der Form, allein er blieb in des Meisters Weise befangen, und da diese in ihrer Vollkommenheit zu neuem Weiterstreben, zu eigenem Denken nicht antrieb, so blieb der Geist unentwickelt, und die lebendige Frische fehlte den Arbeiten solcher Männer. Dieses Uebel erkannte man bereits in den Tagen höchster Kunstblüthe, und Niemand hatte seine Stimme warnender und gewichtiger gegen dasselbe erhoben als Leonardo da Vinci. Dieser große Künstler, der selbst

das Haupt einer Schule, einer Art von Akademie („Academia Leonardi Vinci“ zu Mailand) war, dessen Styl und Vortragsweise so viel nachgeahmt wurde, konnte das Uebel unter seinen eigenen Augen wachsen sehen. Er sagt in seinem „Malerbuche“: „Den Malern rufe ich zu, daß niemals Jemand die Art und Weise eines andern nachahmen solle, da man ihn in Hinsicht der Kunst nicht einen Sohn, sondern einen Vetter der Natur nennen wird; denn, da die natürlichen Dinge in so großem Reichthum vorhanden sind, will und muß er auf diese zurückgehen, und nicht auf die Meister, die von jenen gelernt haben. Und dieses sage ich nicht für diejenigen, welche durch die Kunst zu Reichthümern gelangen wollen, sondern für die, welche nach gutem Ruf und Ehre trachten.“ Diese Entfernung von der Frische und dem Leben der Natur, dieses äußerliche Nachmachen, dieses Erlahmen des edlen Strebens führte zum Verfall, zum Manierismus. Methode und System des Unterrichts, sah man nunmehr ein, seien die Mittel, welche dem Verfalle entgegenwirken, welche Bürgschaften für eine gedeihliche Entwickelung in sich tragen könnten, und so entstand in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die erste wirkliche Kunst-Akademie, die der Caracci zu Bologna. Es ist falsch, wenn man sagt, die Akademien seien aus dem Kunstverfalle hervorgegangen. Der Verfall war, wenigstens zum Theil, eine Folge des falschen Lehrverfahrens in der Blüthezeit, und um diesen Verfall zu hemmen, traten die Akademien auf. Die Kunstgeschichte beweist, daß dies mit Erfolg geschehen ist.

Verirrungen der Akademien.

Leider haben auch Verirrungen stattgefunden. Man hat von den Akademien verlangt, sie sollten aus jedem beliebigen Menschen einen Künstler, aus dem Publikum eine Gesellschaft von Kunstfreunden machen, sie sollten Talente verleihen und den Geschmack bestimmen. Aus solchen und ähnlichen Verkehrtheiten ging vieles Ungemach hervor, dessen Folgen sich um so unaufhaltsamer verbreiteten, als man schon frühe eingesehen, daß der Staat die Akademien einrichten müsse, und als nun diese Anstalten, ganz besonders im vorigen Jahrhundert, durch die unumschränkte Gewalt des Königthums beherrscht und gedeckt wurden. Die Mode verdrängte auf den Akademien die reineren Begriffe vom Wesen und von den Aufgaben der Kunst, das Lehrverfahren bequemte sich diesen Vorstellungen an, und endlich befanden sich die Akademien unter der Herrschaft des nämlichen Manierismus, gegen den sie als das erfolgreichste Gegenmittel ins Leben gerufen waren. Diderot erklärte ohne Weiteres, daß die Manier vom Lehrer und der Akademie herkäme, und daß es keine Manier geben würde, wenn man gewissenhaft die Natur beachtete. Und diese Vernachlässigung der Natur, vor der, wie bemerkt, schon Leonardo gewarnt hatte, war nicht

etwa ein neues, erst zu Diderot's Zeiten aufgekommenes Uebel; sie war vielmehr von Anfang an dadurch begünstigt worden, daß schon die Stifter der ersten Akademie allzusehr die Nachahmung der verschiedensten Meister begünstigten, und den Eklektizismus geradezu auf ihre Fahne schrieben, wodurch denn, als das nothwendige Gegengewicht gegen diese, die Natur vernachlässigende Schule, das Auftreten der Naturalisten mit ihrer einseitigen Betonung derber Naturwahrheit sich erklärt. Wir besitzen ein Sonett des Agostino Caracci zum Lobe des Malers Niccolò dell' Abbate († 1571), welches diesen bodenlosen Eklektizismus offen als das Heil der Kunst feiert. Agostino Caracci empfiehlt Demjenigen, der ein guter Maler werden will, die Zeichnung von der römischen, die Schattengebung von der venezianischen, die Färbung von der lombardischen Schule zu entnehmen; von Michelangelo die Kühnheit, von Tizian die Natürlichkeit, von Corregio den Styl, von Rafael die Symmetrie, von Tibaldi die Wahrscheinlichkeit, von Primaticcio die Erfindung und von Parmigianino die Anmuth: endlich aber vor allen Andern den gefeierten Niccolò dell' Abbate nachzuahmen. Dieses Rezept verordnet gerade Das, vor dem Leonardo gewarnt hatte. Es läßt sich vergleichen mit dem Rathe, den Jemand geben könnte, statt von eigener frischer und froher Arbeit zu leben, von den Anlehen, die man an jeder Straßenecke machen soll, zu zehren, das heißt mit andern Worten vom Borg und Bettel. Solche Sünden und manche andere Verirrung, deren Aufzählung hier zu weit führen würde, hat man allerdings den Akademien, angesichts ihrer dreihundertjährigen Geschichte, vorzuwerfen. Aber trotzdem sind sie unentbehrlich geworden, und unter den Verhältnissen des modernen Lebens ist nichts im Stande, Das, was sie der künstlerischen Erziehung bieten, zu ersetzen, nichts, auch nicht die Bildung in der Werkstatt eines großen Meisters. Jedoch Alles, was den Künstler macht, geben sie wiederum auch nicht entfernt, ja nicht einmal Alles, was den Kunstschüler zum Meister erzieht.

Einrichtung der Akademien.

Die Einrichtung der Akademien ist eine genossenschaftliche, auf bestimmten Grundsätzen beruhende, die nach einer bestimmten Ordnung die Thätigkeit der Anstalt regelt, damit diese den Vielen, die dort lernen wollen, in gleicher Weise gerecht werden kann. Für die verschiedenen Fächer sind besondere Lehrer angestellt; man vereinigt die Schüler zu verschiedenen Gruppen, die z. B. Gypsklasse, Aktsaal, Malklasse u. s. w. genannt werden. — Die Geschäfte und die Verwaltung einer solchen akademischen Lehranstalt werden durch einen Director und einen Sekretär, denen der Senat als Gesammtinstanz zur Seite steht, geführt. Häufig steht neben der Akademie und deren eigentlicher Leitung noch ein Kuratorium oder ein höherer Staatsbeamter als Aufsichtsbehörde.

Der Lernende. Ein innerer, mehr oder minder starker Trieb drängt den Jüngling, wie zu andern Berufsarten, so auch zum Künstlerberuf: Er hat die Hand etwas im Zeichnen geübt, er verräth seine Begabung durch Das, was er als Probe bietet, und so kommt er auf die Akademie, oft noch in einem Alter, wo an einen Abschluß guter Schulbildung nicht zu denken ist, seltener in etwas reiferen Jahren. Das frühe Eintreten in die künstlerische Laufbahn empfiehlt sich, damit das Auge und die Hand der Knaben sich zeitig gewöhnen, und daß diese so in die Kunst buchstäblich hineinwachsen, doch hat es den Nachtheil, daß es die Zeit des Schulbesuches, der den Geist bilden soll, abkürzt. Für so junge Leute bestehen dann Vorklassen, da es auf der Hand liegt, wie sehr verkehrt hier das eigentlich akademische Lehrverfahren sein würde. Manche freilich kommen auch zur Kunst ohne inneren Beruf, indem äußere Umstände, wie z. B. der Stand oder die Neigung des Vaters, Schwächlichkeit des Körpers, Hoffnung auf Gewinn und dergl. mehr die Entscheidung geben. „Jene aber, — so lesen wir schon in des trefflichen Cennino Cennini „Buch von der Kunst" — sind vor allen Anderen zu rühmen, die nur aus Liebe und edlem Sinne der Kunst sich widmen." Und diesen ruft der alte Meister die auch heute noch höchst beherzigenswerthen, von uns schon einmal (S. 204) berührten Worte zu: „Ihr also, die ihr aus edlem Sinne Liebhaber dieses schönen Berufes seid, kommt vor allen zur Kunst, und schmückt euch vorher mit diesem Kleide: nämlich mit Liebe, Furcht, Gehorsam und Ausdauer. Und je früher du vermagst, fange an, dich unter des Meisters Leitung zum Lernen zu stellen, und je später du kannst, scheide von dem Meister." Ja wahrlich, wer diese Lehren beherziget, wird gewiß den vielen Versuchungen zur Flüchtigkeit und Oberflächlichkeit, zum Hochmuth und Dünkel, die den Weg des jungen Künstlers umlagern, mit Erfolg die Spitze bieten! Er wird in Demuth vor der Tiefe und Würde, Größe und Unermeßlichkeit der Kunst sich beugen, und sich von dem Gedanken durchdringen, daß er doch nur ein einzelner schwacher Weber ist von den viel tausend Webern, die den unendlichen und wundervollen Teppich der Kunst wirkten und schafften. In diesem Sinne sagt Gottfried Schick sehr wahr: „Die Kunst ist so hoch und so breit und so tief, daß kein Ende abzusehen ist, und es wäre mehr als ein kurzes Menschenleben nöthig, um darin mit allen natürlichen guten Anlagen zur Vollkommenheit zu gelangen. Die Wege sind dunkel und krumm, und nur mit der Fackel des Genius findet der Kunstjünger den Weg."

Der Bildungszweck: Wir deuteten bereits an, daß die Ansichten über Art und Umfang der, von den Akademien zu erfüllenden Aufgaben nicht immer die nämlichen gewesen, wir wollen jedoch hierauf nicht weiter eingehen, sondern ver-

suchen, die Bestimmung der heutigen Akademien, wie dieselbe sich aus der Betrachtung der Kunstgeschichte und der modernen Kulturzustände ergeben dürfte, kurz zu bezeichnen. Wir nehmen hierbei sogleich wahr, daß diese Bestimmung eine zwiefache Natur hat: die Ausbildung durch praktische Uebung und die durch theoretische Unterweisung; und wir fügen hinzu, daß beide Richtungen in der fortwährenden, lebendigen Betonung des künstlerischen Standpunktes ihre Einheit und ihre Zusammenwirkung finden müssen.

a. in Bezug auf praktische Uebung.

Die vollkommene Kenntniß der Technik ist leicht durch Männer zu lehren, die im Besitze derselben sind, denn die Technik ist etwas Lehr- und Lernbares; es wird nach der Antike, nach dem lebenden Modell gezeichnet, es werden Uebungen im farbigen Malen, im plastischen Modelliren gemacht. Aber schon dieses technische Lernen und Ueben würde handwerksmäßig und unfruchtbar sein, ginge ihm nicht das geistige Erkennen, das lebendige Einsehen, warum dieses so, jenes so sei, zur Seite; denn eben das ist das Merkmal des Handwerksmäßigen, daß der Schüler nachmacht, ohne viel zu fragen, weßhalb es so gemacht wird. Um dies zu verhüten und um dem keimenden Talente Gelegenheit zu bieten, sich harmonisch zu entwickeln, muß von Anfang an mit der technischen Beschäftigung die theoretische Belehrung auf das Engste Hand in Hand gehen. Die Kenntniß und selbst die geschickteste Ausübung der Technik macht nie den Meister in der Kunst, sie macht zum Kunstgesellen: und es fehlte noch, daß man von Staatswegen kostbare Akademien einrichtete, um nichts weiter zu erzielen, als solche Gesellen! Wie oft aber wird gerade dieses Verhältniß verkannt, wie oft reden Künstler in gesellenhafter Beschränktheit, voll Dünkel und Mißachtung über Wissenschaft und Theorie, über Kunstgeschichte und Aesthetik. Schon Leonardo da Vinci sprach hier in seiner großartigen und umfassenden Sicherheit ein für alle Mal das rechte Wort aus. Er sagte: „Die, welche sich der bloßen Ausführung in der Kunst befleißigen ohne Wissenschaft, sind wie der Schiffer, der zu Meere geht, ohne Steuer und Compaß: niemals werden sie sicher sein, wohin sie gehen. Immer muß Uebung und Ausführung auf guter Theorie beruhen, von welcher die Perspective Führer und Eingang ist: ohne diese wird man niemals etwas Gutes in Dingen der Malerei machen."

b. in Bezug auf theoretische Unterweisung.

Diese theoretische Bildung wird nun aber fast auf allen Kunstakademien vernachlässigt. Man liest zwar über Perspective, plastische Anatomie, Farbenlehre, Mythologie, Kunstgeschichte, Kostümkunde, Aesthetik und anderes mehr, allein zum Theil in mangelhafter Weise: nicht etwa in dem Sinne, daß die betreffenden Lehrer ihrer Sache nicht gewachsen wären, sondern so, daß die Einrichtung nicht genügend, daß der, nach amt-

lichen Festsetzungen zu gebende Stoff nicht erschöpfend ist. Der Künstler muß, neben den unabweisbar nothwendigen Hülfswissenschaften zur Ausübung seiner Kunst, auf der Akademie auch ein volles Bild der gesammten Kunstentwickelung aller Zeiten, eine sichere und unverrückbare Kenntniß der ewigen und unantastbaren Gesetze der Kunst theoretisch und bewußt in sich aufnehmen zu freiem und selbständigem Eigenthum, wogegen wir ihn gern mit den ästhetischen Geheimnissen vom „Absoluten" verschonen wollen, die bei dem lebendig fühlenden Künstler die ganze Aesthetik und die Theorie nur allzu leicht mißliebig machen könnten. Wie einseitig und mangelhaft auf diesen Gebieten verfahren wird, beweist jeder Tag; und es giebt so z. B. immer noch Maler, die einen akademischen Lehrgang durchgemacht haben, und die ebenso fremd in der Kenntniß der Architektur wie der nothwendigsten allgemeinen Gesetze der Kunst, Bildhauer und Architekten, denen die beiden anderen Künste, als außer ihrem Fache liegend, ein unbekanntes Land sind. Auch die Förderung allgemeiner Bildung wäre gewiß sehr wünschenswerth, und besonders würde sich eine Beschäftigung mit der Geschichte und der Literatur, den Realien des klassischen Alterthums und dergl. mehr empfehlen, da die Anregung und der dauernde Nutzen, den Geist und Phantasie hierdurch empfangen müßten, nicht hoch genug anzuschlagen sind.

Wissenschaftlichkeit das einzige Mittel gegen den Verfall.

Zu dem positiven Erfolg, den solch' ein Bildungsgang haben müßte, tritt, diesen an Bedeutung vielleicht überragend, ein negativer hinzu, welcher schlechthin nur durch theoretische Erkenntniß zu erwerben ist, während sich von jenem möglicherweise behaupten ließe, daß er beim Vorhandensein eines angemessenen Talentes auch auf mehr handwerksmäßigem Wege und durch eifrige Selbstbildung erreicht werden könnte. Dieser große Gewinn ist die klare und bewußte Einsicht in das Wesen der Kunst, in den Zusammenhang von Ursache und Wirkung in der Kunstgeschichte, und der hieraus sich ergebende Schutz gegen den Verfall (S. 49 u. ff). Das Handwerksmäßige, mag man es auch mit noch so wohlklingenden Namen verzieren, führt zum Verfall, denn es bleibt Handwerk und überschreitet dabei doch die Grenzen des wirklichen Handwerkes, indem es Willkür an die Stelle des Bedürfnisses setzt; das theoretische Erkennen dagegen schützt gegen den Verfall, da es die Willkür zu Gunsten einer höheren Gesetzmäßigkeit verbannt. Der Künstler sei kein Buchgelehrter, er sei kein trockener Aesthetiker, kein abwägender Kritiker, aber er eigne sich wissenschaftlich so viel an, daß er selbst erkenne, wie und warum Alles so und nicht anders kommen mußte, wie und warum er sein Werk so und nicht anders macht, wie und in welcher Weise sich sein Werk voraussichtlich zur allgemeinen Entwickelung stellen wird. Liegt hierin einerseits schon eine Vorbeugung

gegen Selbstüberschätzung und damit gegen die hieraus entspringende Hohlheit, so ist doch auch klar, daß diese Einsicht eine Schutzwehr gegen den Verfall aufbauen muß. Denn was ist der Verfall anders, als die Herrschaft der Form über den Inhalt, als das Breitmachen des Handwerksmäßigen und das Verschwinden des Geistigen? Und wie sollte man wohl besser einem solchen Verfall entgegenwirken können, als durch Hebung des geistigen Standpunktes! Die geistige Armuth und Leichtfertigkeit, die nicht einmal den Willen hatte, sich zu bilden, sondern lediglich vom Erbtheile der großen Meister bequem und vergnügt leben wollte, — diese hat vorwiegend den italienischen Manierismus erzeugt, und in ihm für alle Zeiten das lehrreichste und nützlichste Beispiel zur Verhütung ähnlicher Zustände aufgestellt. Aber freilich, die Mühe muß man sich geben wollen, Ursache und Beziehung solcher Erscheinung nach allen Richtungen hin einzusehen, und dazu gelangt man nicht anders als durch geistige Bildung, durch *theoretische Erkenntniß*; sie ist das *einzige Mittel gegen den Manierismus*, gegen den Verfall.

Zustand und Zukunft der Akademien.

Diese Erkenntniß kann nur ein *wissenschaftlicher Bildungsgang* gewähren, und es ist Thatsache, daß dieser Theil des Lehrstoffes auf unsern Akademien, wie gesagt, vernachlässigt wird, daß aus diesem Mangel vielerlei Lücken in der Bildung mancher Künstler entstehen, daß mancher Künstler nicht, wie er sollte und müßte, auf der Höhe der heutigen Bildung steht, so wie doch ehedem, als es noch keine Akademien gab, der wirklich leistungsfähige Künstler auf der Höhe der Bildung seiner Zeit, wie einseitig dieselbe auch gewesen sein mag, stand. Dies ist ein sehr großer Uebelstand, der wiederholt zu einem eifrigen Angriff gegen die Akademien überhaupt verleitete. Man wollte sie abschaffen, aber das hieße wahrlich, das Kind mit dem Bade ausschütten, statt es durch neues Wasser zu reinigen und zu erfrischen. Mangellos werden die Akademien nie werden, ebensowenig wie die Schulen, die Universitäten oder sonstige Lehranstalten, aber sie werden ihre Aufgabe in möglichster Vollkommenheit erreichen können, wenn neben der Erlernung der Technik auf eine, der Zeit und dem Stande der Wissenschaft entsprechende, wissenschaftliche Fachbildung der nöthige Werth mit Einsicht und Nachdruck gelegt wird, und wenn vornehmlich diese wissenschaftliche Unterweisung in einer Form erfolgt, welche darauf strenge Rücksicht nimmt, daß nicht junge Gelehrte, sondern Künstler angeregt und gebildet werden sollen. In solcher Weise gut eingerichtet, könnte eine Akademie selbst unter der Leitung eines mäßigen Talentes gewiß noch gedeihen, zur vollen Blüthe aber müßte sie sich erheben, wenn ein außerordentlicher Mann an ihre Spitze tritt, und mit dem ganzen Vollgewichte seiner Persönlichkeit wirkt, wenn unter seiner Führung Lehrer

und Schüler der Akademie Gelegenheit finden, in der Ausführung großer und bedeutender Werke sich zu bilden. Die Person des Directors und die künstlerische Thätigkeit der Akademie sind also das letzte entscheidende Krönungslied in der Entwickelung solcher Anstalt. Wie hoch eine Akademie unter der Gunst derartiger Verhältnisse zeitweilig steigen kann, lehrt das Beispiel derjenigen zu München, so lange sie unter Leitung von Cornelius stand und die großen Malereien dort ausführen half, welche der Kunsteifer des Königs Ludwig ins Leben rief.

Preisvertheilungen.

Die großen Akademien haben meist reiche Mittel, sie haben einen angemessenen Lehrapparat in Abgüssen nach Antiken, in Gemälden, Kupferstichen, Büchern u. s. w., sie sind in der Lage, Stipendien zu vergeben und Preise vertheilen zu können. Dies letztere ist von besonderer Wichtigkeit: ebensowohl durch die außerordentliche Anregung der Kräfte bei dem jungen Künstler selbst und den fördernden Einfluß der ehrenden Auszeichnung, als auch durch die Gewährung von Geldmitteln. An diese letztere ist fast immer die Bedingung einer Reise nach Italien geknüpft, und es ist hinlänglich bekannt, welche tief gehenden und entscheidenden Wirkungen solche Reisen, durch wahrhafte Bildung der Phantasie und gründliche Klärung der künstlerischen Erkenntniß, die sie dem begabten und denkenden Künstler gewähren, schon hervorgebracht haben. Es mag dahin gestellt bleiben, ob es besser sei, wenn der junge Künstler, der einen Preis zu erringen das Glück hatte, dann während der Reise seinem Studium auf eigene Hand und nach eigenem Ermessen obliegt, oder ob er dieses Studium in einer von seinem Heimathlande zu Rom unterhaltenen Lehranstalt zu treiben genöthigt wird. Unsern Ansichten möchte wohl das erstere Verfahren, welches das in Deutschland übliche ist, mehr entsprechen, während das letztere, in Frankreich befolgt, uns trotz seiner Vorzüge, wegen der unvermeidlichen Bevormundung, nicht recht gefallen will. Doch lassen wir die Frage, über welche gerade in der Gegenwart mehrfach hin- und hergestritten wird, hier, wo ihre Erörterung nicht an der Stelle sein würde, auf sich beruhen, und begnügen wir uns, auf den großen Werth hinzuweisen, den nach so vielen Richtungen der künstlerischen Ausbildung die Ausschreibung und Ertheilung von Preisen besitzt.

Mitgliedschaft d. Akademien.

Die Kunstakademien bilden meist zugleich neben der Lehranstalt eine Corporation von Meistern der Kunst, die sie nach Wahl zu ihren Mitgliedern oder Ehrenmitgliedern ernennen, so daß also der Name „Akademie der Künste“ eine doppelte Bedeutung hat. Man hat hierin eine Nachahmung der Akademien der Wissenschaften zu erkennen, allein der Erfolg jener kann nicht entfernt sich mit dem dieser messen, und die ganze Thätigkeit dieser Künstlercorporationen beschränkt sich fast nur auf

gelegentliche gutachtliche Aeußerungen. Immerhin aber wird es für eine Ehre gehalten, zum Mitgliede einer Akademie ernannt zu werden, und selbst die großen Künstler unserer Zeit, ja sogar hochgestellte Fürsten haben in solcher Ernennung oft eine erwünschte Auszeichnung erblickt.

Vorschulen, Fachakademien.

Die meisten Akademien sind für Bildhauer und Maler gemeinsam bestimmt, während besondere Bauakademien, die zum Theil jedoch mit polytechnischen Schulen verbunden sind, für die Ausbildung der Architekten Sorge tragen. Unterstützt und vorbereitet werden die Bestrebungen dieser Anstalten auf Kunst-, Bau- und Gewerbeschulen, die sämmtlich den Zweck haben, Vorschulen für die Akademien zu sein oder das Handwerk zu veredeln. Es giebt aber auch ausschließliche Malerakademien, wie z. B. die zu Düsseldorf bis vor Kurzem war, und es läßt sich trotz der vielen Erfolge, die gerade Düsseldorf erreicht hat, doch nicht leugnen, daß diese Ausschließlichkeit eine gewisse Einseitigkeit begünstigt, welche wiederum der Gesammtentwickelung nachtheilig wird. Dieser Nachtheil beruht vorzugsweise in dem Umstande, daß das Bewußtsein für das gesetzmäßig Nothwendige und die Abneigung gegen die Willkür, die sich im Bereiche der Kunst nur aus dem Studium der Architektur und der Plastik gründlich erwerben lassen, nicht genug geschärft wird.

Das Akademische in der Kunst.

Der Einfluß der Akademien auf die gesammte Kunstentwickelung seit drei Jahrhunderten ist unberechenbar, und so verzweigt, daß man dieselbe ohne das Vorhandensein der Akademien garnicht denken kann. In einem so langen Zeitraume haben sich gewisse Ueberlieferungen festgesetzt, die, meist auf richtiger Erfahrung beruhend, sich als Regeln beim Unterrichte eingebürgert haben. Gewisse Stellungen der Figur, gewisse Motive der Gewandung und dergleichen mehr werden in allen Act- und Zeichensälen stets wiederholt, und es kann nicht ausbleiben, daß geringere Talente stärkere oder schwächere Spuren solcher Uebungen mit in die eigenen Arbeiten hinüber nehmen, die man dann als akademisch befangene zu bezeichnen pflegt. Andere verarbeiten das ihnen auf der Akademie Gebotene kraft ihres größeren Talentes in freier Weise, ohne doch den akademischen Ursprung ihrer künstlerischen Bildung zu verleugnen, und gerade diese Gattung ist unter den Künstlern der neueren Zeiten die bei Weitem zahlreichste. Die ganze Schule der Caracci, einschließlich eines Guido Reni, heißt ganz ausdrücklich die der Akademiker, und man könnte sehr wohl behaupten, daß überhaupt jetzt nur noch drei Gattungen von Künstlern möglich sind: die des Genius, des Akademikers und des Manieristen. Die Akademiker berühren in ihren höchsten Spitzen, in ihren außerordentlichen Talenten den Genius, sie werden Manieristen in geistlosen Arbeiten und Virtuosenstücken.

In Folge der Umwandlungen, welche die Akademien hervorgebracht haben, ist das alte, enge und rein persönliche Verhältniß von Meister und Schüler, wie es vor Gründung dieser Anstalten bestand, zur Unmöglichkeit geworden und wenn man heute sagt, dieser oder jener Künstler sei ein Schüler von dem oder jenem Meister, so hat dies eine andere, nicht entfernt der alten Beziehung entsprechende Bedeutung. So sind die Schüler Rauch's Akademiker, Kaulbach, der Schüler von Cornelius, ist Akademiker, ebenso die Schüler Schinkel's; einige dieser Künstler sind natürlich bereits bis zum Manierismus vorgerückt, andere stellen sich in ihrer künstlerischen und kunstgeschichtlichen Bedeutung an die Seite des einen oder andern der genannten Meister.

Die Kunstsammlungen: Museen.

Wir rechnen zu den „Lehrmitteln“ hier auch die Kunstsammlungen, da sie ihre höhere und weitere Aufgabe darin finden, Bildungsmittel von mannichfachem, oft unberechenbarem Einflusse für die verschiedensten Kreise zu sein. Unsere heutigen öffentlichen Kunstsammlungen verdanken zum weitaus überwiegenden Theile ihre Entstehung der Kunstliebhaberei fürstlicher Häuser, zum Theil jedoch auch dem unmittelbaren Bedürfnisse der Akademien, für welche sie als ein unentbehrlicher Lehrapparat ins Leben gerufen wurden. Eine besondere Gruppe bilden dann aber diejenigen Sammlungen, welche gewissermaßen das Erzeugniß des Bodens selber sind, wo sie sich befinden, wie z. B. die Sammlungen der Alterthümer von Herculaneum und Pompeji im Museum zu Neapel oder die in Deutschland bestehenden Sammlungen römischer Alterthümer.*) Zu derselben Art dürften auch diejenigen Sammlungen gehören, welche an verschiedenen Orten aus den Kunstschätzen aufgehobener Klöster und mancher Kirchen zusammengestellt wurden. Endlich wären die Sammlungen zu nennen, die in neuerer Zeit durch Stiftungen von Privaten, Vereinen oder Genossenschaften gegründet und dann meist durch die Stadtverwaltungen oder von Staatswegen weiter entwickelt worden sind; dieser Gattung könnte man wohl auch die Sammlungen beizählen, welche den Zweck haben, eine Veredelung des Geschmacks im Gebiete der Kunstgewerbe (Gewerbe-Museen) herbeizuführen. Alle diese öffentlichen Kunstsammlungen pflegt man im Allgemeinen Museen zu nennen. Sie sind, wie dieser ihr Name andeutet, die wahrhaften Tempel und Heiligthümer der Kunst, und stellen im Rahmen des modernen Lebens eines der allerwichtigsten öffentlichen Bildungsmittel dar.

*) Vergl. des Verfassers Aufsatz: „Die Spuren der Römer auf deutschem Boden“ in dessen „Deutschen Kunststudien“. S. 1 u. ff.

Einrichtung.

Bei der Anlage und Einrichtung der Museen ist nichts gefährlicher als der Dilettantismus, und es ist durchaus nothwendig, daß strenge Wissenschaftlichkeit, im Vereine mit gutem Geschmacke und praktischer Geschicklichkeit, hier allein entscheide. Diesen Gesichtspunkten folgend, theilt man den Inhalt der Sammlungen den großen kunstgeschichtlichen Gruppen gemäß, ordnet jede derselben systematisch, stellt jeden Gegenstand an der rechten Stelle in möglichst gutem Lichte auf, achtet auf eine bequeme Uebersichtlichkeit, führt eine angemessene Nummerirung durch, kommt dem Verständniß durch zweckmäßige Kataloge zu Hülfe und sorgt für eine möglichst leichte und allgemeine Zugänglichkeit. So selbstverständlich Alles dies scheinen mag, so kann doch nicht verschwiegen werden, daß gegen das Eine oder Andere oft genug verstoßen worden ist und wird; es giebt heute noch z. B. große Sammlungen, wo nicht nur die Malerschulen durcheinander hängen, sondern sogar klassische und barbarische Alterthümer mit Arbeiten der Renaissance sich mischen, wo Statuen und andere werthvolle Kunstwerke im Schatten, Bilder hoch oben über dem gewöhnlichen Gesichtsfelde angebracht, Gegenstände verschiedener Art zusammengehäuft sind, wo Uebelstände und Mängel, die einem Jeden sofort in die Augen fallen, dennoch Jahre und Jahrzehnte unverändert fortbestehen. Ich könnte hierfür in jeder Hinsicht Beispiele anführen, und unterlasse es nur, da ich an dieser Stelle den Zweck hiervon nicht zu erkennen vermag. Die Beseitigung solcher Uebel ist von mehreren Voraussetzungen und Bedingungen abhängig, welche nicht zu jeder Zeit und an jedem Orte sich vereinigt finden: Einsicht und guter Wille, Geld und ein angemessenes Gebäude.*)

Inhalt.

Den Inhalt der Museen bilden die Antiken und die Gemälde, denen sich die kleineren Alterthümer, die geschnittenen Steine, Münzen, Vasen, Terracotten, Geräthe, die mittelalterlichen Gegenstände, Bildwerke verschiedener Art, Handzeichnungen, Stiche u. s. w. anschließen, und zu denen neuerdings noch die Gypsabgüsse gekommen sind. Die Antiken, die Abgüsse und die Gemälde sind nun der Theil, der die hervorragendere Bedeutung beansprucht; hier kommt es ganz vorzugsweise auf eine gute Aufstellung und Katalogisirung an. Was die deutschen Sammlungen betrifft, so steht hinsichtlich der Antiken und Abgüsse Berlin voran; Dresden

Deutsche Sammlngn.: Antiken und Abgüsse.

*) Damit mir, insofern mir selbst die Leitung eines nicht unbeträchtlichen Museums, das an sehr vielen und sehr schweren Uebelständen leidet, obliegt, nicht vorgeworfen werde, daß ich es mache wie der Prediger auf der Kanzel, der von guten Lehren spricht, aber selbst nicht danach handelt, so verweise ich auf meine amtliche „Denkschrift zur Errichtung eines neuen Gebäudes für das Herzogliche Museum zu Braunschweig. Braunschweig 1873." D. B.

schließt sich nahe an, und es folgt dann München, dem jedoch die Abgüsse, welche, soweit deren überhaupt vorhanden, ausschließlich für den akademischen Gebrauch bestimmt sind, fehlen. Die Berliner Antikensammlung, fast 1000 Nummern zählend, ist in Deutschland die umfangreichste, denn Dresden erreicht nur die Zahl 450, und München umfaßt in seinen 335 Nummern auch vorklassische und moderne Werke, die mit den klassischen Antiken vereint in der Glyptothek („Bildwerkssammlung" von γλυπτός, in Stein, Erz gehöhlt, θήκη, Behältniß, Sammlung) aufbewahrt werden; dafür aber sind die beiden letzteren Orte durch den Besitz vieler Werke hervorragenderen Ranges ausgezeichnet, die Berlin nur in geringerem Maße aufweisen kann. Man kann in diesen Städten durch das Studium der Abgüsse ein Gesammtbild der besten, über ganz Europa zerstreuten, antiken Bildwerke auf ausgezeichnete Weise gewinnen, und zugleich an werthvollen Originalen die Eigenthümlichkeit der Marmorwirkung empfinden, sowie die Technik der Alten kennen lernen. Außerdem finden sich einige kleinere Sammlungen von Antiken zu Wien, zu Schloß Wörlitz in Anhalt u. a. a. O.

Gemälde.

Die Gemälde sind in den deutschen Sammlungen in ungemeiner Fülle vorhanden, und es ließe sich viel über die Bedeutung jeder einzelnen dieser Gemälde-Sammlungen, die meist Gallerie bisweilen auch Pinakothek genannt werden, und deren Verhältniß zu den übrigen sagen. Wir müssen uns jedoch auf wenige Angaben beschränken. Was zunächst die Ordnung und Aufstellung betrifft, so steht die Gallerie im Berliner Museum gewissermaßen als ein Muster da, während in Dresden und Wien die Ordnung nicht streng wissenschaftlich, in München die Aufstellung zum Theil zu hoch ist. Rücksichtlich des Inhaltes der verschiedenen Gallerien möchte Folgendes hervorzuheben sein. Man lernt die Altitaliener in Berlin kennen, man findet die meisten Werke der Glanzepoche Italien's in Dresden, obwohl Wien viel ausgezeichnete Venetianer, Berlin einige der berühmtesten Perlen besitzt, und trifft die besten Akademiker in Dresden. Spanier sind am zahlreichsten in München und Wien, doch auch Dresden und Berlin besitzen einzelne Meisterwerke. Die Deutschen muß man in Wien, in München und an zahlreichen andern Orten suchen, je nachdem man die einzelnen Schulen oder Meister kennen lernen will. Was die Niederländer betrifft, so steht in Bezug auf die alte Schule der Eyck's Berlin wohl voran; München besitzt den seltensten Schatz von Rubens'schen Bildern, dem jedoch Wien in seinen verschiedenen Sammlungen nahe kommt. Auch für Rembrandt verdienen diese letzteren Orte den Vorzug, und es schließt sich ihnen hier Dresden an, mit dem sie auch den ersten Rang für die Landschafts- und Genremaler theilen.

Uebrigens liegen die Niederlande so unmittelbar gleichsam vor unserer Thür, daß wohl auch auf die dortigen Sammlungen, namentlich zu Brügge, Gent, Brüssel, Antwerpen, 's Gravenhage, Haarlem und Amsterdam hingewiesen werden kann als Hauptschatzstellen von Werken der flandrischen, brabantischen und holländischen Malerei. Den genannten großen deutschen Museen reihen sich dann fürstliche Sammlungen wie zu Braunschweig, Kassel, Stuttgart, Augsburg u. s. w., oder städtische wie zu Basel, Frankfurt, Köln, Leipzig u. a. O. an. Auch Gallerien reicher Privaten ordnen sich hier ein, und es verdienen unter diesen vornehmlich die bedeutenden Privatsammlungen Wien's erwähnt zu werden, welche letzteren den Bilderschatz Wien's zu dem größten und mannichfaltigsten in Deutschland überhaupt machen.

Auf die Sammlungen andern Inhaltes — wir nennen nur das große germanische Museum zu Nürnberg — und die außerdeutschen Museen hier auch nur in oberflächlichster Kürze hinzuweisen, müssen wir verzichten; und wir hätten auch jene wenigen Andeutungen über die deutschen Sammlungen unterdrückt, wenn es uns nicht von Werth geschienen, daran zu erinnern, daß Deutschland dem Studium der Künste einen überaus reichhaltigen Apparat bietet, und daß somit bei der, seit Erfindung der Eisenbahnen von Jahr zu Jahr zunehmenden Reiseleidenschaft sehr Vielen Gelegenheit geboten wird, ohne besondere Umständlichkeiten ihren Geschmack zu läutern und ihre Kenntnisse zu vermehren, wenn sie hierzu nur selbst den Willen haben und einigermaßen in methodischer Weise vorgehen.

Einfluß der Museen.

Der Einfluß der Museen ist nicht gering anzuschlagen. Der Künstler findet in den Sammlungen die trefflichsten Vorbilder, die mannichfaltigste Anregung und die größeste Auswahl von Werken zum eingehenderen Studium, der wissenschaftliche Forscher hat hier ein weites Gebiet zu erfolgreicher Bethätigung vor sich, das Volk, in allen seinen Schichten, besitzt in ihnen ein reiches und fruchtbares Feld, wo es Geist und Herz, Gemüth und Verstand in edler und bedeutender Weise bilden kann. Denn wer wollte es leugnen, daß von jedem den Denkmälern der Kunst geheiligten Gebäude ein lebendiger Pulsschlag ausgeht, der im Kreislauf des Lebens veredelnd auf alle Organe wirkt, die er in seiner Bewegung berührt? Anregungen gehen von hier aus, die tief und nachhaltig sind, die selbst im Verkehr des Tages die Denkart mildern und den Menschen menschlicher stimmen können. Und wenn es wahr ist, was Seher und Dichter verkünden, daß die höchste Blüthe eines Volkes in der Poesie, die in Worten und Tönen dichtet, die in Stein und Farbe bildet, sich offenbare, so sind es die Museen, die eine solche Blüthe aus der Vorzeit uns über-

liefern, die eine Blume der Gegenwart kommenden Geschlechtern erhalten. Wir wollen hiemit nur sagen, daß, wenn man zur Einsicht der kulturgeschichtlichen Bedeutung der Kunst gelangt ist, man auch Museen zu errichten beginnt, und daß diese Museen der Bildung des Volkes, der Erziehung zur Kunst und der Erkenntniß in der Wissenschaft gleich förderlich sind, daß sie also in seltener Weise drei der wichtigsten Zwecke vereinen und gemeinsam erfüllen.

Die Einrichtung der Museen, welche zu öffentlichem Gebrauche ohne Gewinn, ja mit bedeutenden Kosten, hergestellt und unterhalten werden, weist unmittelbar auf den Staat hin, in dessen Hand ebenfalls die Akademien meist aus dem Grunde ruhen, daß sie sich aus sich selbst nicht erhalten können. Wir finden Gelegenheit, in Folgendem auf das Verhältniß der Kunst zum Staate etwas weiter einzugehen.

B. Förderungsmittel.

Die Kunst eine Blume.

Zwischen der Kunst und dem Leben findet eine innige Wechselwirkung statt: ist der Boden des Volkes dürr und trocken, so kann auf ihm die zarte Pflanze der Kunst nicht emporblühen. Licht, Luft und Säfte fehlen ihr, sie muß im Wachsthum verkümmern und verkrüppeln. Aber auch auf gutem Boden bedarf sie der Pflege und Wartung, und der Gärtner, der über ihr Gedeihen wacht, muß ein freies, liebevolles Auge haben. Er muß sich hüten, ein Treibhausgewächs aus ihr machen oder sie zu leiblichem Bedürfniß ausbeuten zu wollen: nur zur Lust und Freude unter dem blauen Himmel der Heimath muß er sie wachsen lassen, und ihr Nahrung aus dem Boden, in dem sie steht, aus der Luft, in die sie hinein ragt, zuführen, daß sie im Lichte der Sonne ihre keusche Blüthe den ewigen Strahlen erschließe.

Ihre Pfleger.

Der Boden, in dem die Kunst steht, ist das Volk, die Nahrung, von der sie in Himmelsfreude und Erdenschmerz zehrt, ist die Poesie, und der goldene Tag, dessen leuchtende Wärme die Blüthe zeitigt, ist die Begeisterung. Wo aber ist der sorgende Gärtner, der Sturm und Regen, der die Hand der Rohheit abwehrt? Dieser Gärtner nun freilich ist keine einzelne Person, er ist, um es kurz auszudrücken, das Volk, in seinen verschiedenen höheren Organisationen, selbst. Das Volk als Masse vergleicht sich dem Boden, aus dem die Kunst erwächst, das Volk in seiner Organisation dem pflegenden Gärtner; denn ein anderes Verhältniß kann es nicht sein, wenn die Kunst die erste Bedingung wahrhaften Lebens, die Freiheit, behaupten soll. Das *organisirte Volk* ist der Staat, die Gesellschaft, die Kirche. Der *Staat* mit den Mitteln des Ganzen, mit einer höheren Autorität hat eine übergeordnete Stellung, die ihm gewisse Grenzen zieht,

und die eine weitere Vermittelung in alle Kreise des Lebens fordert. Diese, auf freiwilliger Einsicht beruhende Vermittelung vollzieht sich in der Gesellschaft durch Vereinigungen, durch einzelne Personen. Neben diesen beiden her geht die Kirche, jedoch zum Theil sehr bedingt, so zwar, daß sie zu Zeiten die Thätigkeit des Staates und der Gesellschaft fast ganz auf sich genommen, daß sie jedoch auch zu anderen Zeiten in ihrer Thätigkeit durch Staat und Gesellschaft fast ganz lahm gelegt wurde. Je nachdem die Zeitverhältnisse sich gestalten, ändern sich diese Verhältnisse, wie wir dies noch näher darlegen werden. Betrachten wir nun diese drei Pfleger und Schützer der Kunst der Reihe nach einzeln, und zwar, wie wir hier ausdrücklich wiederholen, vorzugsweise in Bezug auf die Gegenwart.

1) Der Staat.

Die Pflichten und Obliegenheiten des Staates in unserer heutigen Zeit sind sehr mannichfaltiger Art, so daß wir die wesentlichsten der einzelnen Stücke gesondert betrachten müssen; und zwar werden wir hierbei das Prinzipielle und Allgemeingültige zu betonen haben, ohne damit dem thätigen Eingreifen bedeutender Persönlichkeiten oder der Kunstliebe höher gebildeter Fürsten das Recht einer gewissen Willkür bestreiten zu wollen, so lange nur diese Willkür nicht zum Nachtheil der Sache überhand nimmt. Uebrigens wird die hier folgende Darlegung, innerhalb gewisser Grenzen, auch auf die Stadtverwaltungen Bezug haben müssen.

Akademien und Museen.

Ein wesentlicher Theil der Sorge des modernen Staates für die Kunst besteht in der Errichtung und Unterhaltung guter Lehranstalten und reichlich ausgerüsteter Museen. Zu dem schon Gesagten wollen wir in Bezug auf jene, die Akademien, Kunstschulen u. s. w. hier nachtragen, daß es gewiß das Zweckmäßigste ist, wenn die leitende Staatsbehörde nicht im Einzelnen eingreift, sondern nur die Oberaufsicht führt, und der Anstalt selbst auf Grund tüchtiger Statuten eine möglichst große Selbständigkeit gewährt, dazu auch für treffliche Lehrkräfte und eine möglichst vorzügliche Leitung die geeigneten Maßnahmen trifft. Hinsichtlich der Museen dürfte an dieser Stelle wohl nur besonders hervorzuheben sein, daß sie möglichst leicht und kostenfrei zugänglich gehalten werden sollten.

Erhaltung d. Kunstdenkmäler.

Die Museen, welche ja Sammlungen von Denkmälern der Kunst- und Kulturgeschichte sind, weisen unmittelbar auf die im Staatsgebiete vorhandenen, überall zerstreuten Denkmäler der Vorzeit hin, und es tritt, sobald man nur seinen Blick auf dieselben richtet, sofort auch die besondere Pflicht des Staates hervor, mit Sachkunde und Sorgsamkeit deren Erhaltung Rechnung zu tragen. Fast in allen Ländern sind jetzt hierauf abzielende Einrichtungen getroffen, indem man eigene Behörden

(Commissionen, Conservatoren u. s. w.) für diesen Zweck besonders einrichtete, und zugleich gesetzlich verordnete, daß kein älteres Kunstwerk irgend welcher Art, sofern es nicht Privateigenthum ist, eigenmächtig verändert, vernichtet, verkauft oder hergestellt werden dürfe. Zu Rafael's Zeiten ist in Rom hierzu die erste Anregung gegeben, und dem großen Künstler selbst wurde eine Art von Amt für Erhaltung der Denkmäler zuertheilt. Es bedarf keiner Auseinandersetzung, daß es widersinnig wäre, wollte man Kunstwerke in besonderen, dazu angelegten Häusern ansammeln und die, aus deren Schatz man jene nimmt, der Willkür anheimgeben. Man muß die Denkmäler sicher stellen, ebensowohl die Werke der Bildnerei und Malerei als auch die der Baukunst, und der Erhaltung derselben in jeder Weise förderlich sein. Namentlich in Betreff der Baudenkmäler macht sich sehr häufig eine gründliche Wiederherstellung nöthig, und da kommt es vor Allem darauf an, daß diese, wie so oft geschehen, nicht das alte Bauwerk verunstalte und verderbe. Es ist deshalb ein wichtiger Theil des Conservatoren-Amtes, auch darüber zu wachen, daß die s. g. Restaurationen alter Kunstgegenstände mit unbedingter Pietät völlig sachgemäß, streng im Geiste der Zeit und des Styles derselben ausgeführt werden.

Erforschung derselben.

Neben der Fürsorge für Erhaltung der Denkmäler geht die Pflicht, dieselben auch *wissenschaftlich zu erforschen* her, sie in angemessenen Abbildungen darzustellen, sie zu beschreiben, geschichtlich und künstlerisch zu beurtheilen und das Ganze dann herauszugeben. Die Kosten, welche die Herstellung solcher „Denkmäler-Werke" beansprucht, sind in der Regel so bedeutend, daß der Staat auch hierfür Mittel anweisen muß.

Kunstwissenschaftliche Expeditionen.

Doch diejenigen Staaten, welche des Besitzes ausreichender Mittel und der Leitung wahrhaft einsichtiger Männer sich erfreuen, werden bei der Erforschung der Denkmäler ihres eigenen Staatsgebietes nicht stehen bleiben, sondern auch nach außen, namentlich auf die Länder alter untergegangener Kulturen, ihr Augenmerk richten. Um in solchen Fällen eine kunstwissenschaftliche Ausbeute zu erzielen, bedarf es der *Absendung* mehrerer Personen, Architekten, Feldmesser, Künstler, Zeichner, Kunstgelehrter, Sprachforscher u. s. w. und einer angemessenen Ausrüstung derselben. In Deutschland sind diese kunstwissenschaftlichen Expeditionen leider bisher sehr spärlich betrieben worden, und nur die große preußische Sendung unter Lepsius nach Aegypten verdient erwähnt zu werden, während Frankreich unter Napoleon I. und Ludwig Philipp hierin sehr thätig war. Es ließ Aegypten unter Champollion bereisen, Griechenland unter Abel Blouet, Kleinasien unter Texier, Pompeji unter Mazois, Sicilien unter Hittorf und Zanth, und selbst noch in den letzten Jahren sandte es Beulé nach

Athen und Karthago: Beispiele, die noch leicht vermehrt werden könnten und die man sich in Deutschland zu Herzen genommen zu haben scheint, wie wir aus der beabsichtigten Sendung nach Olympia schließen dürfen.

Monument. Kunstunternehmungen.

Des Staates weitere Pflicht ist, angemessene Unternehmungen in der Kunst selbst auszuführen, und zwar kann er dies, indem er die großen Bauwerke des Staates in würdiger künstlerischer Weise durchbildet, und so nicht nur dem Architekten, sondern auch dem Bildhauer und noch mehr dem Maler Gelegenheit bietet, ihre Kräfte an bedeutenden Aufgaben zu bewähren. Nur der Staat kann in unseren Tagen wahrhafte Monumentalwerke ins Leben rufen, und was an solchen außerhalb des Staatsbereiches läge, wie etwa Kirchen und Paläste, tritt gegen die Mannichfaltigkeit der Staatsunternehmungen, bei denen die drei Schwesterkünste sich monumental entfalten können, sehr zurück. Und zudem, die meisten Kirchen der Neuzeit sind auf Staats- oder Gemeindekosten erbaut, die Zahl der wirklichen Paläste ist gering, so daß es als Regel gelten kann, nur der Staat könne größere und zahlreichere monumentale Werke veranlassen. Ausnahmen erleidet diese Regel, aber was will es sagen, wenn gegen alle die Theater, Museen, Zeughäuser, Bibliotheken, Universitäten, Ministerien, Rathhäuser und wie die Gebäude alle heißen, die der Staat oder in ihm kleinere Organisationen der öffentlichen Verwaltung monumental errichten, ein Börsengebäude auftritt, das einer kaufmännischen Genossenschaft seine Entstehung verdankt? Hierin zeigt sich aber nur, wie Staat und Gesellschaft sich ergänzen, wie sie in ihrem Bestreben für die Kunst nothwendig in einander übergehen. Eine solche außerordentliche und weit hervorragende Stellung des Staates der Kunst gegenüber erfordert naturgemäß geeignete Vorbereitungen und Einrichtungen, welche die Bürgschaft bieten, daß die Aufgaben richtig gestellt und angemessen gelöst werden. Wenn nun auch in Bezug auf die Stellung der Aufgabe durch Berathungen der Sachverständigen möglichst Vollkommenes sich erreichen ließe, und dies besonders für Bauwerke gilt, so tritt doch namentlich bei plastischen und malerischen Arbeiten der Umstand bestimmend hinzu, daß der Künstler mit der Aufgabe sich völlig eins fühlen muß, wenn sein Werk einheitlich schön werden soll, daß man also schon bei Stellung der Aufgabe einen nicht unerheblichen Spielraum lassen muß. In den meisten Fällen entscheidet für die gesammte künstlerische Ausbildung eines derartigen Werkes von vornherein der Zweck des Gebäudes, und das diesem am nächsten Liegende ist fast immer auch das Beste und Richtigste. Eine Schwierigkeit bei solchen Ausführungen besteht darin, daß die Architekten in der Regel Staatsbeamte sind, daß sie also in dienstlicher Abhängigkeit sich befinden, die leider nicht immer ohne Ein-

fluß auf ihre künstlerische Thätigkeit ist; es ist Sache des Mannes, solche Schwierigkeit durch richtigen Takt zu heben. Die Wahl des Architekten hat dann großen Einfluß auf die des Bildhauers und Malers, da ihm naturgemäß eine wichtige Stimme bei allen Anordnungen, die das Werk betreffen, zusteht. Grundsätzlich aber empfiehlt es sich bei Staatsunternehmungen, nach unparteiischer Weise und unter Zuziehung unbetheiligter Sachverständigen, bestimmte Künstler, die sich bewährt haben, zu wählen und nicht diese wichtige Wahl dem Spiele zufälliger Concurrenzen zu überlassen, worauf wir noch zurückkommen werden. — Es versteht sich von selbst, daß der Staat nie überflüssige und zwecklose Werke ausführen soll, oder daß die herrschende Regierung nicht Kunstunternehmungen mache, um eine dem Volke mißliebige Richtung mit erborgtem Glanze zu verdecken. Beides ist dem künstlerischen, wie sittlichen Werthe nach gleich verwerflich, und Beides kann nur möglich sein in Ländern, wo der moderne Staat noch nicht zur Wahrheit geworden ist, wo hinter dem Scheine moderner Staatsordnung die Willkür waltet, oder wo eine Parteiregierung sich künstlich halten will.

Kunstanstalten.

Aber nicht nur durch monumentale Unternehmungen kann der Staat das Kunstleben anregen, er kann zum Theil noch unmittelbarer in dasselbe eingreifen, indem er Anstalten errichtet, in welchen Kunstwerke gewisser Art angefertigt werden. Es können hiermit nur solche Werke gemeint sein, die eine langwierige und zum Theil kostbare Technik erfordern, und es ergeben sich hiernach als Anstalten, die der Staat unterhalten kann, vornehmlich Erz- und Eisengießereien, Mosaikfabriken, Gobelinsfabriken, Glasmalereien, Porzellanfabriken, Kunstdruckereien u. s. w. Es unterliegt keinem Zweifel, daß alle diese Anstalten, wenn der Staat sie angemessen ausstattete, der Kunst höchst förderlich wären, wenn auch in Bezug auf die Eisengießereien und die Kunstdruckereien die schnell angeregte Privatindustrie das Vorgehen des Staates sehr bald überflüssig gemacht hat.

Förderung des einzelnen Künstlers:

Auch unmittelbar den einzelnen, unabhängigen Künstler fördernd, kann der Staat in die Kunstentwickelung seines Volkes eingreifen: er kann es, denn ob er es muß, ist eine Frage, die prinzipiell von vornherein nicht wohl zu entscheiden ist und die hier auch gewiß nicht entschieden zu werden braucht. Des Staates fördernde Beziehung zum einzelnen Künstler kann nun entweder, abgesehen von den Aufträgen, die er ertheilt, in einer materiellen Unterstützung oder in einer moralischen Aufmunterung bestehen. Während jene heutzutage, vorwiegend und in den zahlreicheren Fällen, einen wirklich rein staatlichen Charakter zeigt, fällt diese der Natur der Sache nach meist in den Kreis persönlichen Entschließens des Fürsten. Ehedem, wo Fürst und Staat fast dasselbe be-

deuteten, konnte auch von einer Grenzlinie beider der Kunst gegenüber nicht gesprochen werden, weshalb ein treffendes Wort von Carstens ebenfalls in weiterem Sinne aufgefaßt werden kann und muß: „Es ist einem Monarchen soviel Ehre für die Nachwelt, ein Genie unterstützt, als eine Schlacht gewonnen und Provinzen erobert zu haben."

a. durch materielle Unterstützung.

Die materielle Unterstützung findet ihren ersten Ausdruck in den (S. 367) erwähnten akademischen Preisen, durch welche jungen Talenten die Mittel weiterer Ausbildung, besonders auf Reisen, gewährt werden sollen. Daran schließen sich Ankäufe von größeren Arbeiten begabter Meister für die öffentlichen Sammlungen, es reiht sich die Einräumung von Wohnungen und Werkstätten für hervorragende Künstler an. Die Zweckmäßigkeit des Ankaufes von Bildwerken und Gemälden spricht durch sich selbst, dagegen müssen wir hier ausdrücklich betonen, daß die Ueberweisung oder der Bau einer geräumigen und guten Werkstatt besonders für Bildhauer eine Sache von großer Wichtigkeit ist, da sich miethbare Räumlichkeiten dieser Art wohl nur selten finden dürften. Ferner sind noch die s. g. Ehrengehälter zu erwähnen, die der Staat bisweilen einzelnen Künstlern gewährt. Es klingt nun allerdings zunächst sehr hübsch, wenn es heißt, „der Staat ehrt die großen Verdienste dieses seltenen Meisters durch ein Jahrgehalt", allein es ließe sich entgegnen, daß diejenigen Künstler, deren Ruhm ihnen ein Jahrgehalt einbringt, meist sich auch ein nicht unbeträchtliches Vermögen erworben haben und an Aufträgen keinen Mangel leiden, und daß es also nicht gerechtfertigt erscheine, ein ohnehin reichliches Einkommen durch Ueberfluß zu vermehren, während dieselben Mittel in anderer Weise für die Kunst weit förderlicher verwendet werden könnten. Thatsächlich liegen die Verhältnisse jedoch in den meisten Fällen ganz anders, nämlich so, daß der Jahrgehalt garnicht ohne Gegenleistung gegeben wird, wenn diese letztere auch nur darin bestände, daß der betreffende Meister an dem bestimmten Orte, wo man ihn wirken sehen möchte, seine Niederlassung nimmt. Für dieses Zugeständniß, an einen neuen Wohnort zu ziehen, zahlte schon Franz I. von Frankreich an Leonardo da Vinci und ebenso später an Benvenuto Cellini ein Jahrgeld von 700 römischen Thalern; es empfing dafür Cornelius vom preußischen Staate, Genelli vom Großherzog von Weimar Wohnung und Jahrgehalt. Man wird nicht leugnen, daß in der Bedingung, ein bedeutender Meister solle an einem bestimmten Orte wohnen und arbeiten, die Möglichkeit eines unberechenbaren Einflusses auf die Kunstentwickelung an eben diesem Orte erkauft wird, und daß man also nicht sagen kann, der Ehrengehalt sei in solchem Falle ein Geschenk. — Endlich kommen dann wohl auch noch umfassendere Reisen im Interesse der Kunst, auf Staatskosten, hier in Betracht.

Die moralische Aufmunterung kann nur in ehrenden, öffentlichen Auszeichnungen bestehen. Man mag noch so wenig ehrgeizig sein, so wird man in einer öffentlichen Anerkennung seiner Leistungen dennoch eine Unterstützung finden, ja, ein Künstler bedarf unter Umständen derselben geradezu, wenn er, wie so oft vorkommt, noch in der Erkenntniß seiner Fähigkeiten schwankt, seine eigene Begabung, seinen Beruf zur Kunst bezweifelt. Die Auszeichnungen bestehen in ehrenvollen Erwähnungen, in Verdienst-Denkmünzen verschiedener Grade, in Orden und Titeln, doch sollte die Voraussetzung bei allen diesen Ehrenbezeigungen, wenn sie nicht in ihr Gegentheil umschlagen sollen, die sein, daß nicht Willkür und Laune, sondern sachkundige Würdigung sie ertheile. Die schon besprochenen Ernennungen zum Mitgliede einer Akademie, sowie die Verleihungen des Ehren-Doctorates von Seiten der Universitäten, oder des Professor-Titels von Seiten der oberen Staatsbehörden dürften sich anschließen. Auch darf nicht unerwähnt bleiben, daß in einigen Staaten noch immer die unerfreuliche Mode fortbesteht, den Adelstitel als persönliche Auszeichnung zu verleihen, was nicht selten zu den größesten Geschmacklosigkeiten in sprachlicher und logischer Hinsicht führt, und manchem ehrlichen bürgerlichen Namen den Stempel der Lächerlichkeit aufdrückt.

b. durch moralische Belohnung.

Endlich müssen wir des Staates Fürsorge gedenken, die er durch gesetzlichen Schutz den Werken der Kunst anzugedeihen verpflichtet ist. So viel in diesem Sinne auch bereits durch wohlthätige Gesetze geschehen ist, so sind doch immer noch zahlreiche, zum Theil empfindliche Lücken vorhanden, deren Abstellung von der Zukunft zu erwarten ist. Zur gutachtlichen Unterstützung der Gerichte bestehen in vielen Staaten „artistische Sachverständigenvereine", die sich bewährt haben, doch geht die ganze Frage wegen des künstlerischen Eigenthumsrechtes so Hand in Hand mit der wegen des literarischen Eigenthumsrechtes, und bietet hierdurch so weite und umfangreiche Beziehungen dar, daß hier nicht der Ort sein kann, auf dieselben einzugehen. Nur die Verpflichtung des Staates, durch Gesetze die Werke der Kunst gegen Nachbildungen und Vervielfältigungen, welche nicht von dem Urheber ausgehen, zu schützen, sollte nicht unerwähnt bleiben. —

Der gesetzliche Schutz des künstlerischen Eigenthums.

Wir haben so gesehen, welch' einen großen Umfang der Einfluß des Staates auf die Kunst besitzt, und wie er in ausgedehntem Maße derselben förderlich sein kann und muß. Die Art und Weise aber, wie dieser Einfluß zur Kunstentwickelung sich stellt, hängt natürlich von der Staatsform und deren Besonderheiten, Mängeln und Vorzügen, nicht minder auch von der Einsicht und Thatkraft der leitenden Persönlichkeiten ab. Da dieser Einfluß nun aber, wie sich von selbst versteht, auf gesetzlichen Grundlagen beruhen muß, so wird eine gewisse Starrheit von ihm gar

Begrenzung d. staatlichen Einwirkung.

nicht zu trennen sein, und es werden sich ihm die feineren Verzweigungen des Kunstlebens in die Masse des Volkes verschließen. Doch in diese soll und darf er auch nicht eindringen, denn ebenso verkehrt wäre es, wenn der Staat Alles, als wenn er Nichts thun wollte; in richtiger Erkenntniß seiner Pflichten begrenzt er sich weise und maßvoll, und überläßt die Vermittelung zwischen seinem Einfluß und dem Leben des Tages der Gesellschaft selbst.

2) Die Gesellschaft. Der Einzelne.

In der Gesellschaft kann der Einzelne zwar viel wirken, doch findet sich selten gediegener Sinn für die Kunst mit großen Mitteln verbunden, und es ist immer eine außerordentliche Erscheinung, wenn Einzelne durch Ankäufe von Werken lebender Meister oder durch Aufträge einen größeren Einfluß üben. Häufiger findet sich bei bemittelten Kunstfreunden die Neigung, ältere Gemälde, Kupferstiche und andere kleinere Gegenstände verschiedener Gattung zu sammeln, die jedoch meist nach dem Tode des Sammlers wiederum zerstreut werden. Eine hervorragende Bedeutung gewannen aber diejenigen Sammler, welche ihre Kunstschätze ihrem Staate oder ihrer Stadt vermachten, und so mehrmals die Begründer angesehener öffentlicher Museen wurden, durch die dann fort und fort eine glückliche Einwirkung auf die Bevölkerung und die Künstler ausgeübt wird.

Die Vereinigungen u. ihre zwei Arten.

Obgleich nun so der Einzelne als Privatmann unter Umständen Vieles wirken kann, und obwohl sich diese Wirksamkeit in tausend und aber tausend Abstufungen fortsetzt und verzweigt, so bleibt sie immer eine einzelne Thätigkeit. Durch Verbindung mit gleichartigen vervielfacht sich aber die einzelne Kraft, und so hat sich auch auf dem Kunstgebiete das Prinzip der Vereinigungen bewährt. Diese können in dauernden Vereinen mit festen Einrichtungen und Zwecken bestehen, oder als vorübergehende Erscheinungen auftreten, denen es nur um Hervorbringung eines bestimmten Werkes zu thun ist. Für jene sind die verschiedenen Vereine die äußere Form, für diese die öffentlichen Sammlungen.

Die Vereine:

Die Vereine können sich nun aus Kunstfreunden oder aus Künstlern selbst bilden; jene sind die Kunstvereine, diese die Künstlervereine. Bei den Kunstvereinen kommt bereits die doppelte Absicht zum Ausdruck,

die Kunstvereine.

der Kunst förderlich zu sein, und das Verständniß der Kunstwerke in weiteren Kreisen anzuregen. Sie gewinnen durch die Beiträge ihrer Mitglieder die Mittel, nicht nur Originalarbeiten zu erwerben, um diese zu verloosen, sondern auch Stiche und andere Kunstblätter zur Vertheilung an die Beitraggeber anfertigen zu lassen. Hunderte von Gemälden finden alljährlich in den Kunstvereinen ihre Abnehmer, und viele tausend Personen erhalten durch dieselben, wie durch die Kunstblätter, einen erfreulichen Besitz, der, in ihren Zimmern aufgehängt, sie fortwährend anregt und ihr Verständniß

der Kunst überhaupt erweitert. Daß namentlich die Kunstblätter gediegen nach Inhalt und Ausführung sein müssen, ist allerdings Voraussetzung, doch nicht immer und überall hat es gelingen wollen, Stiche dieser Art zur Vertheilung zu bringen; und daß bei den immer mehr sich steigernden Preisen guter Oelbilder die Ankäufe mehr und mehr im Bereiche von Arbeiten mittleren und geringeren Werthes sich halten mußten, ist ebenfalls eine Thatsache, welche die frühere heilsame Wirksamkeit der Kunstvereine nicht selten gelähmt hat. Doch verfolgen immer noch die meisten der deutschen Kunstvereine löbliche und würdige Zwecke mit Thatkraft und Umsicht. Aber es darf nicht verschwiegen werden, daß in neuester Zeit Vereine aufgetaucht sind, die der Kunst und dem guten Geschmacke nur schaden können, denn wie möchte man wohl, durch den ausgesprochenen Zweck, für 10 oder 12 Thaler Jahresbeitrag jedem Mitgliede ein Original-Oelgemälde zu liefern, der Kunst und deren Verständniß auch nur entfernt nützlich sein können!

Ausstellungen bei den Kunstvereinen.

Der Geschäftsverkehr der größeren Kunstvereine bringt es mit sich, daß fortwährend neue Werke zum Ankauf eingehen, und es ist natürlich, daß den Mitgliedern Gelegenheit geboten werden muß, dieselben zu sehen. Hieraus bilden sich kleine, fortwährende oder zeitweilige Ausstellungen, welche außer den Vereinsmitgliedern meist auch anderen Kunstliebhabern zugänglich sind, und die uns hier Gelegenheit bieten, von den Kunstausstellungen überhaupt ein Wort zu sprechen.

Kunstausstellungen.

Die Kunstausstellung unterscheidet sich von der Kunstsammlung dadurch, daß sie nur zeitweise zusammengestellte Kunstwerke enthält, und also nicht fest und dauernd, sondern zufällig und vorübergehend ist. Ihr Zweck besteht in der Förderung künstlerischer Einsicht und Bildung beim Publikum und bei den Künstlern, in der Gewinnung von Geldmitteln durch Erhebung eines Eintrittspreises, und endlich in der Gewährung einer Gelegenheit zum Verkauf und Ankauf von Kunstwerken. Je nachdem der eine oder andere dieser Zwecke betont ist, nehmen die Ausstellungen einen andern Charakter an, der natürlich auch von ihrer Größe und ihrem Umfange, wie von dem Werthe der einzelnen Gegenstände bedingt wird. Eine erste Gattung von Ausstellungen sind die erwähnten fortwährenden der Kunstvereine, eine andere die zeitweiligen, welche so entstehen, daß sich Vereine über größere Landstriche ausdehnen, und nun den ihnen angehörigen, bedeutenderen Städten nach und nach Gelegenheit geben, die dem Vereine eingesandten oder die von ihm angekauften Werke zu sehen. Diese Wanderausstellungen sind beliebt geworden und werden ununterbrochen geübt. Auch die geschäftliche Speculation des Kunsthandels hat sich der Ausstellung bemächtigt, und entweder feste, stehende Einrichtungen getroffen,

Die kleineren Ausstellungn.

oder die Wanderung vorgezogen. Alle diese verhältnißmäßig kleineren Ausstellungen werden, soweit sie von Vereinen ausgehen, meist von lebenden Künstlern, die so einen Weg zum Absatz ihrer Arbeiten zu gewinnen glauben, selten von Privaten oder Händlern beschickt; soweit sie Gegenstand des Kunsthandels sind, unterliegen sie natürlich nicht statutarischen Bestimmungen, sondern dem Ermessen des Unternehmers. — Der Zweck des Gelderwerbes hat wiederholt in sehr ehrenvoller Weise Ausstellungen veranlaßt, wenn es galt, eine Noth zu lindern, bei einem Unglück Hülfe zu bringen, oder einer gemeinnützigen Sache zu dienen. Dann natürlich sah man ganz besonders darauf, nur gute und vorzügliche Werke zu erlangen, und diese fand man meist nicht in erster Hand, so daß die Möglichkeit des Kaufes hier fortfiel. Die Anregung zu solchen Unternehmungen ging von wohlwollenden Kunstfreunden oder Künstlern aus, und in den meisten Fällen ist der beabsichtigte Zweck auf eine sehr glückliche Weise erreicht worden.

Die großen Ausstellungn.

Die hauptsächlichsten aller Ausstellungen aber sind die großen, regelmäßig wiederkehrenden, welche meist von Akademien, seltener von Vereinen veranstaltet werden, und gerade sie haben besonders in den letzten 80 Jahren der Kunst nicht unwichtige Dienste geleistet. Einen Anfang machte bereits im Jahre 1673 die Kunstschule von Paris, für deren Ausstellungen sich nun schon seit langer Zeit der Name „Salons“ eingebürgert hat, doch fand dies Beispiel erst etwa ein Jahrhundert später allgemeinere Nachfolge; die regelmäßigen Ausstellungen der Akademie zu Berlin begannen im Jahre 1786. Der Grundsatz aller dieser großen Ausstellungen ist der, nur Werke lebender Künstler anzunehmen, so daß in ihnen ein Spiegelbild der Kunstrichtung und Thätigkeit der Zeit sich darbiete, und daß jüngeren Talenten frühe schon die nöthige Aufmunterung zu ihrer Weiterentwickelung nicht fehle. Wir wollen hier nicht untersuchen, durch welche und wie viele Umstände die Erreichung dieses höchsten Zieles bedingt wird, wir wollen nur andeuten, daß die Gefahr bisweilen nicht gering ist, welche den Ausstellungen den Charakter eines Gemäldemarktes zu geben droht. Daß dieselben in den meisten Fällen außer Gemälden aller Art sich auch auf Bildwerke, Kunstblätter und Baupläne erstrecken, ist bekannt, ebenso daß dieselben sich der Theilnahme des Publikums in hohem Grade erfreuen. Auf die Mängel in ihren Einrichtungen, auf die Frage nach der Verwendung des Ertrages, und auf die, ob die Akademien oder die Vereine als Veranstalter den Vorzug verdienen, können wir hier nicht eingehen; wir wollen nur noch bemerken, daß es bei einigen akademischen Ausstellungen gebräuchlich ist, in einer besondern Abtheilung Probearbeiten der Schüler auszustellen, und daß auch einige Kunstschulen zuweilen in dieser Weise für sich allein vor die Oeffentlichkeit treten.

Die internationalen u. historischen Ausstellungn.

Von diesen großen Ausstellungen sind zwar Werke des Auslandes nicht ausgeschlossen, doch hat man es für zeitgemäß erachtet, gelegentlich der großen Weltausstellungen auch internationale Kunstausstellungen zu eröffnen, unter denen die von Paris im Jahre 1855 die größte Bedeutung erlangt hat. Man sah hierbei von der Bedingung, daß der Meister am Leben sei, ab, und ließ es bei der, daß das Werk der neueren Kunst angehöre und von Werth sei, bewenden, um so eine Uebersicht über die Kunstentwickelung der letzten 80 bis 100 Jahre seit Mengs und Canova, Carstens und David zu gewinnen. Denselben Grundsatz hat man in Deutschland wiederholt angewendet, und so die Gattung der historischen Ausstellungen eingeführt, unter denen die zu München im Jahre 1858 sich besonders auszeichnete. Auch die Ausstellungen, welche nur Werke eines einzigen Meisters enthalten, wie z. B. die Holbein-Ausstellung in Dresden vom Jahre 1871, werden dieser letzteren Gattung beigezählt werden müssen.

Folgen der Ausstellngn., Stiftungen.

Die Ausstellungen sind es vorzugsweise, die nicht allein dem Künstler den Vergleich mit neben ihm strebenden Zeitgenossen ermöglichen, sondern die auch im Publikum die Theilnahme für die Kunst erheblich anregen, und durch den Austausch der Ansichten über die zur Schau gestellten Gegenstände das Verständniß fördern. In diesem Sinne haben trotz mancher Mängel, trotz manchen unerquicklichen Streites die Kunstausstellungen segensreich gewirkt. Die Erträgnisse einzelner derselben oder die Ueberschüsse der Vereine haben es nun sogar ermöglicht, selbst Ankäufe zu machen, um so ältere Sammlungen fortzuführen oder eigene zu gründen. Aber auch hierbei ist man nicht stehen geblieben, man hat Vereine und Stiftungen ins Leben gerufen, die sich die Aufgabe stellen, zur Hervorbringung ausgezeichneter Werke der Kunst ihrestheils mitzuwirken oder sie selbst sogar zu veranlassen. Die „Verbindung für historische Kunst“ und die „Göthestiftung“ haben nach beiden Richtungen hin schon erfreuliche Beweise ihrer Thätigkeit gegeben.

Vereine für Vervielfältigung von Kunstwerken.

Auch Vereine von Kunstfreunden haben sich in neuerer Zeit gebildet, deren einziger Zweck es ist, durch vervielfältigte Nachbildungen von bedeutenden Kunstwerken dem Kunstsinne förderlich zu sein und der Kunstgeschichte zu dienen. Wir nennen z. B. die Arundel-Gesellschaft zu London.

Künstlervereine.

Die zweite Gattung der Vereine ist, wie erwähnt, die der Künstlervereine. Sie können zwar auf die Hebung des Kunstverständnisses, auf die Ertheilung von Aufträgen, auf die Verwerthung vorhandener Arbeiten, also mit einem Worte nach Außen, in die Gesellschaft hinein, praktisch sehr wenig wirken, aber sie können durch eine heilsame Thätigkeit nach Innen der Kunst höchst förderlich sein. Der Künstler, wie überhaupt der Mensch,

kann nicht wohl frisch, frei, voll und lebendig sich entwickeln, ohne einer gewissen Gemeinsamkeit des Strebens sich bewußt zu werden, ohne an den Genossen zu erkennen, daß sie Alle einen Weg, den der heiligen Kunst wandeln. Der Genius mag vielleicht einsam, der Leuchte seines Innern folgend, seinen göttlichen Beruf erfüllen, aber auch ihn würde es erquicken müssen, sich in freier und inniger Uebereinstimmung mit den besten seiner Genossen zu wissen und zu fühlen. Göthe ruft sehr richtig dem Künstler zu:

„Deines Wirkens zu genießen
Eile fröhlich zum Verein!
Dort im Ganzen schau, erfahre
Deinen eignen Lebenslauf,
Und die Thaten mancher Jahre
Gehn dir in dem Nachbar auf."

Aus der Erkenntniß solcher Wahrheit und dem natürlichen Drange, ihr nachzustreben, entstanden zunächst gesellige Vereinigungen, aus denen nach und nach die Künstlervereine hervorgingen. Dieselben sind zweierlei Art: die eigentlichen Künstlervereine mit ihren Bildungszwecken, und die Künstler-Unterstützungsvereine; wenn die ersteren in regelmäßigen Versammlungen durch Besprechung von Fragen der Kunst, durch Betrachtung von Kunstwerken, durch Benutzung von Bibliotheken, durch Vorträge zu gemeinsamer Thätigkeit veranlassen, so bieten die letzteren manchem Talente eine Sicherheit und Ruhe, die ihm die Frische der Phantasie unter den Sorgen des Lebens erhält.

Die deutsche Kunstgenossenschaft.

Die von Jahr zu Jahr steigende Bedeutung dieser Vereine hat in Deutschland die Bildung der „deutschen Kunstgenossenschaft" zur Folge gehabt, eines großen Vereins, dem nach einer neueren Bestimmung auch Nichtkünstler beitreten können, der umfassende Zwecke verfolgt und der meist im Spätsommer an zu wählenden Orten seine Versammlung abhält. Ziemlich gleichzeitig ist der Wunsch nach der Errichtung von „Künstlerhäusern" aufgetaucht, in denen man Sitzungsräume, Ausstellungs- und Festsäle, Casinozimmer und dergl. mehr zu gewinnen beabsichtigt.

Künstlerhäuser.

Kunstwissenschaftliche Vereine.

Auch der Vereine von Kunstfreunden, welche wissenschaftliche Zwecke verfolgen, muß hier gedacht werden, namentlich der archäologischen und kunstgeschichtlichen Gesellschaften.

Oeffentliche Geldsammlungen.

Neben diesen stehenden Vereinen gehen vorübergehende Vereinigungen her, die dauernde Zwecke erreichen wollen. Gerade unsere Zeit hat auch dies Verfahren sehr ausgebildet, und die öffentliche Geldsammlung für Kunstzwecke ist bei uns vollkommen eingebürgert. Im Einklang mit einer Stimmung des Volkes nimmt ein Ausschuß, der von einer größeren öffentlichen Versammlung eingesetzt wird oder unter Umständen sich selbst

bildet, eine solche Angelegenheit in die Hand, er betreibt die Sammlungen, haftet für die eingelaufenen Beiträge und vertritt die Sache nach allen Richtungen. Keine Art von Kunstwerken eignet sich nun zur Ausführung durch solches Verfahren mehr als die öffentlichen Denkmäler, und so ist es gekommen, daß eine nicht geringe Anzahl von Standbildern im Wege der Geldsammlung ihre Verwirklichung fanden.

Die Concurrenzen.

Dieses unmittelbare Hervorgehen aus der Gesellschaft und dem Volke selbst schien den Ausschuß zu verpflichten, auch die Ausführung der Gesellschaft so nahe als möglich zu legen, und so kamen die Concurrenz-Ausschreibungen in Aufnahme, die sich auch noch dadurch zu empfehlen schienen, daß man unter vielen Entwürfen gewiß Einen brauchbaren finden würde, und daß bei der Wahl die öffentliche Meinung sich wiederum unmittelbar aussprechen und ihr Recht wahrnehmen könnte. In gewissem Sinne wurden diese Concurrenzen Mode, und auch Stadtgemeinden griffen zu ihnen, ja nicht selten wurden sie von der obersten Staatsbehörde angenommen. Sie dehnten sich natürlich auch auf Malereien aus und wurden besonders für bauliche Unternehmungen beliebt, allein mögen sie auch naheliegende Vorzüge besitzen, so bleibt doch bei der Frage in Bezug auf ihren Werth einzig und allein entscheidend, ob sie Bürgschaft bieten, daß das Kunstwerk auch so vollkommen ausgeführt werde, wie es die Zeit durch ihre besten Kräfte zu liefern fähig ist? und diese Bürgschaft fehlt durchaus.

Ihre Nachtheile.

Die Anfertigung eines Concurrenzentwurfes, sei es nun, daß er in Bauplänen, in einer plastischen oder malerischen Skizze bestehe, erfordert Zeit, und zwar bei bedeutenderen Werken eine sehr beträchtliche Zeit, die der bewährte Meister bei der Menge von Aufträgen und Arbeiten nicht abstoßen, das aufstrebende Talent meist nicht bezahlen kann. Naturgemäß betheiligen sich sonach fast nur Künstler, die freie Zeit haben und eine Summe daran wagen wollen, und daß dies nicht immer die besten Kräfte sind, leuchtet ein. Aber selbst die Betheiligung größerer Talente angenommen, so bringt dies Arbeiten auf einen ganz unbestimmten Erfolg hin eine Hast oder Aufregung mit sich, die das ruhige, liebevolle Versenken in die Aufgabe gemeinhin zur Unmöglichkeit macht; und es ist eine oft bewiesene Thatsache, daß hochbegabte Männer gerade aus diesem Grunde in ihren Concurrenzentwürfen überraschend schwach erschienen, während sie jeden ihnen gewordenen bestimmten Auftrag in ausgezeichneter Weise lösten. Dann aber sind Skizzen, und besonders die plastischen, schwer zu beurtheilende Dinge, und die geistreichste Skizze etwa eines Denkmales bietet keine Gewähr für die monumentale Ausführung im Großen, wenn der Künstler sich hier nicht schon bewährt hat, während andrerseits

der tüchtige Meister mit Ausführung des Modells im Großen sich in sein Werk hineinlebt und dies so vervollkommnet, daß die erste Skizze oft in demselben kaum wieder zu erkennen ist. Dann aber ist dies Concurrenzwesen der Gemeinsamkeit der Künstler schädlich, denn welcher der Concurrenten glaubte bei der Entscheidung sich nicht zurückgesetzt, und welcher grollte nicht mit Dem, dessen Arbeit der seinigen vorgezogen? Es werden hier gewiß oft Wunden geschlagen, die hätten vermieden werden, und die der Kunst selbst nur nachtheilig sein können.

Beispiele.

Die Erfahrung bestätigt alle diese Gründe gegen die Concurrenzen reichlich, und man wolle sich nur der vielen ergebnißlosen, der zwei- und dreimal wiederholten Preisausschreibungen erinnern, um sich zu überzeugen, daß sie keinerlei Bürgschaft für Erlangung eines befriedigenden Entwurfes bieten. Als Beispiel diene die berüchtigte Concurrenz zum Schwarzenbergdenkmal in Wien, die unter den vielen Skizzen selbst nicht Eine leidlich angängliche brachte, so daß man sich behufs der Ausführung an Rietschel, und nachdem dieser abgelehnt hatte, an Hähnel in Dresden wendete; — und neben diesem Fall sei auf die unerquicklichen und entmuthigenden Vorgänge bei den Concurrenzen zum Königsdenkmal in Köln und zum Schillerdenkmal in Berlin verwiesen, die allgemein bekannt geworden sind. Manches andere Beispiel könnte noch genannt werden, denn es sind der Fälle, wo Concurrenzen zu ungünstigen Ergebnissen geführt haben, leider allzu zahlreiche. Auch der neueste große Fall, welcher den Entwurf für das Haus des deutschen Reichstages betrifft, scheint die hier ausgesprochenen Ansichten nur zu bestätigen. Gegenüber so vielen, schlagenden Erfahrungen von der Unfruchtbarkeit und der Mangelhaftigkeit der Concurrenzen sprechen zahlreiche, höchst günstige Fälle, wo von vornherein die Ausführung einem bewährten Künstler übertragen wurde. Wir wollen nicht von den großen Staatsunternehmungen reden, sondern nur auf einige Werke hindeuten, die durch öffentliche Sammlungen entstanden sind, und bei denen man zur Genugthuung aller Betheiligten keine Concurrenzen beliebte. Bei dem Lessing in Braunschweig, dem Schiller-Göthe zu Weimar und selbst bei dem großen Lutherdenkmal zu Worms legte man vertrauensvoll die Ausführung in des, nach bester Einsicht gewählten Meisters, in Rietschel's Hände. Während dieser die Concurrenzen haßte, erfüllten ihn solche Aufträge mit Feuer, und das in ihn gesetzte Vertrauen hob ihn zur höchsten Anspannung seiner Kräfte, zur hellsten Begeisterung für sein Werk, wie er das selbst schön in dem Dankschreiben für Ertheilung des Lutherauftrages ausdrückt.

Untauglichkeit der Concurrenz für die Kunst.

So wird jeder wahre Künstler denken und empfinden, und die Künstler am ehesten würden sich freuen müssen, wenn man sie von einem Verfahren befreien wollte, das auf das Feld der praktischen Erfordernisse,

des Handwerkes, Gewerbes und Handels gehört, aber in die Kunst nicht taugt. Die Concurrenz hat nur auf einem Gebiete Werth und Sinn, wo Viele im Stande sind dasselbe zu leisten, und wo man dann Den wählt, der es am besten und billigsten liefert, nicht aber da, wo es sich darum handelt, aus Vielen den Einen oder die Wenigen herauszufinden, welche die Gabe des Himmels empfingen, Kunstgebilde zu schaffen, die, was in ihrem Inneren poetisch lebt, leibhaftig und schön in Stein und Erz, in Form und Farbe der Welt vor die Augen zu stellen vermögen. Das Concurrenzwesen, wie es seit einigen Jahrzehnten eingerissen, ist der Kunst gewiß unwürdig.

Ausweg.

Glaubt sich ein Ausschuß, eine Behörde im eigenen Urtheil über die Wahl des Künstlers nicht sicher, so entschließe man sich doch, mit einer beschränkten Zahl von etwa drei oder vier anerkannten Meistern in Beziehung zu treten, und fordere sie auf, gegen gewisse Entschädigungen sich mit der Aufgabe zu beschäftigen und ihre Skizzen zu machen. Obwohl auch hier die Schattenseiten nicht zu verkennen sind, so würde dies Verfahren doch als das kleinere von zwei Uebeln den Vorzug verdienen, und im Grunde nur eine engere Wahl nach vorangegangener Motivirung bedeuten. Für diesen Ausweg kann man sich, abgesehen von einzelnen neueren Fällen, auch auf das Zeugniß der Geschichte berufen. Wir erinnern z. B. an den Florentiner Künstlerwettstreit vom Jahre 1401, der für die Herstellung der zweiten Thüre des Baptisteriums die Wahl Lorenzo Ghiberti's zur Folge hatte. —

Verzweigung der Kunst u. ihrer Pflege bis in die Masse des Volkes.

In diesen viel verzweigten Formen und Weisen setzt sich durch gesellschaftliche Einrichtungen die Thätigkeit für die Kunst in die Massen des Volkes fort, aus denen so Mancher, der seinen Thaler für das Denkmal eines großen Mannes zeichnete, später mit dem stolzen Bewußtsein an demselben vorübergeht, seines Theils zum Werden und Vollenden dieses Werkes auch beigetragen zu haben. Es ist dem einzelnen Manne, wo er auch stehe, durch solche Beziehungen die sonst unmögliche Gelegenheit gegeben, zur Pflege der Kunst mitzuwirken, während die Kunst wiederum, mittelst der unzähligen Blätter der verschiedenen Vervielfältigungsarten, unmittelbar in sein Haus tritt, ihm das Leben verschönt und das Herz bildet. —

3) Die Kirche.

Den Zusammhang der Kunst mit der Religion haben wir oft Gelegenheit gehabt zu betonen; wir haben auf das strenge, drückende Verhältniß im barbarischen Alterthum und den heiteren Kultus der Kunst in der klassischen Welt mehrmals hingewiesen, sowie auch die tiefe, religiöse Gefühlsinnigkeit des christlichen Mittelalters in ihrer Wirkung auf die Kunst nicht unbeachtet gelassen. Es handelt sich jedoch in den nachfolgenden Betrachtungen nicht darum, das geschichtliche Verhältniß der verschiedenen

Religionen zur Kunst zu untersuchen, sondern um eine Beleuchtung des Verhältnisses, in welchem gegenwärtig die Kirche zur Kunst steht, wobei von vornherein der große Unterschied zwischen Religion und Kirche betont werden muß.

Ihr Verhältniß im Mittelalter.

Im eigentlichen Mittelalter war die Kirche die einzige Pflegerin und Hüterin von Wissenschaft und Kunst, und tausende von frommen Mönchen haben den Meißel und den Pinsel geführt, wo rings um ihren Freistätten noch die Rohheit das Feld behauptete. Das Aufblühen der Städte und die humanistischen Studien beengten zwar scheinbar den Wirkungskreis der kirchlichen Meister, aber in Wahrheit bewirkten sie nur, daß diese die ungemein entwickelte und ausgedehnte Kunstthätigkeit mit weltlichen Künstlern theilten. Die Kirche aber blieb immer noch die Pflegerin und Hüterin all' dieses Strebens und Wirkens, denn das ganze Leben ruhete in all' seiner Breite und Tiefe auf kirchlichem Grunde, und es ließ sich deshalb auch gar keine Kunst denken, die nicht auf dieser Grundlage emporgewachsen wäre. Aber in der Stille und unvermerkt entschlüpfte die Kunst der Kirche, so unvermerkt, daß diese selbst es nicht gewahr wurde und dem mündigen Kinde die säugende Brust noch reichte, als dies bereits die Mutter von sich stieß. So geschah es, daß die Werke der großen Meister Italien's, unter den Augen und im Auftrage des Statthalters Christi ausgeführt, im Wesentlichen unkirchlich werden konnten: ein merkwürdiges Spiel, daß die Welt der Unbefangenheit jener Päpste nie genug danken kann. Sobald aber diese Unbefangenheit verschwand, sollte die Kunst wieder kirchlich sein, und dieser Augenblick trat ein, als in Rom endlich die Gefahr der deutschen Reformation erkannt worden war.

Aenderung durch die Reformation.

Von nun an konnte es eine unabhängige christliche Kunst nur außerhalb der Kirche geben, und die Kunst, welche die Kirche dulden und fördern wollte, wurde eine katholische Kunst. Für diesen Wendepunkt in dem Verhältnisse der Kirche zur Kunst ist die Stiftung des Jesuitenordens die geschichtlich bezeichnende Thatsache; als hervorragendes Denkmal desselben dürfen die Malereien in der sala regia des Vatikans erachtet werden, wo bekanntlich auch die „heiligen und rühmlichen“ Mordthaten der Pariser Bluthochzeit in drei Bildern dargestellt sind.

Keine kirchl.-protestantische Kunst.

Was den Protestantismus betrifft, so sind wir der Meinung, daß es einen kirchlich-protestantischen Standpunkt für den Künstler nicht geben kann, denn der Protestantismus im Prinzipe — nicht die s. g. evangelischen Landeskirchen, nicht die lutherischen und reformirten Bekenntnißschriften, die wir ebensowenig hier vertheidigen als das katholische Religionsgebäude angreifen wollen, sondern das weltgeschichtliche Prinzip der Freiheit des Geistes, der Protest gegen Bevormundung und Priestergewalt,

dies ist es, was wir hier meinen — und dieser Protestantismus hält selbst das höchste Kunstwerk für schwach und nichtssagend gegenüber der Größe Gottes und seiner Kraft, da er den Geist des alten mosaischen Gebotes, wie des platonischen Ausspruches: „von dem höchsten und verehrungswürdigsten Wesen haben die Menschen kein Bild“ in seiner ganzen Tiefe sich zu eigen macht. Er vergeistigt das religiöse Gefühl, und die Kunst zieht durch ihre Anschauung doch zur Sinnlichkeit, er setzt sich zur Kunst ursprünglich in einen Gegensatz, aus dem er nur durch die Humanität, durch die reine, volle Menschlichkeit gerettet werden kann. So kehrt er aus dem bilderstürmenden Eifer, der in der Auflehnung gegen das übertriebene Bilderwesen wurzelt, zu milderen Ansichten zurück und stimmt Kunstwerken freudig zu, die menschlich edel und wahr sind. Im Wesen protestantischer Auffassung liegt also schon für das Kunstwerk die Bedingung rein menschlicher, sachlicher und historischer Ausgestaltung eingeschlossen. Bei der Entstehung solcher Werke, sieht man, hat die Confession im engeren Sinne keinen Einfluß mehr, sie können von Protestanten wie von Katholiken herrühren; und wir erkennen in dieser Thatsache ebenso sehr eine Läuterung der Kunst ganz in Uebereinstimmung mit den Begriffen von ihrem Wesen, wie eine an diesem Punkte wahrhaft vollzogene Einigung der Gemüther außer und über den Confessionen.

Katholische Kunst und die Kirche.

Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts steht dieser Unterschied zwischen der menschlich-historischen und der katholisch-dogmatischen Auffassung in der christlichen Kunst fest. Als man zu Rom gegen die bezeichnete Zeit hin aus seiner Sorglosigkeit aufschreckte, erkannte man mit Entsetzen, welche gefährliche Anregung man in den klassischen Gemälden ruhig hatte wirken lassen: es sollte nun nicht allein diesem Einfluß entgegen gebaut, es sollte auch positiv nützlich gehandelt werden. Man versteckte zuerst manches gefährliche Werk, man schloß Hallen und Klöster zu, wo der sündenschwere Pinsel die Gottheiten der Heiden hingemalt hatte, man zog selbst den nackten Auferstehungsmenschen auf Michelangelo's jüngstem Gericht, damit die Welt die Schande nicht sehe, Hosen und Schürzen an, und war nahe daran, dies Teufelswerk ganz von der Wand der heiligen Kapelle des Vaticans zu schlagen, anderer zahlreicher Beispiele nicht zu gedenken. Man unterschätzte jedoch in den maßgebenden Kreisen der römischen Hierarchie keineswegs die Bedeutung der Kunst und deren Einfluß auf ein, an künstlerischen Umgang gewöhntes Geschlecht: man wollte also ferner sich dieses Einflusses für die eigenen Zwecke bedienen, und man verlangte demnach, daß die Kunst nicht gegen die Lehren der Kirche verstoße. Hiermit war ausgesprochen, daß der Künstler zuerst Katholik sein müsse, und dann erst Künstler sein dürfe, und es folgte hieraus, daß er, wenn er noch etwas

von künstlerischer Freiheit in sich spürte, bei jedem Pinselstriche an die Inquisition denken mußte, vor deren Gericht selbst ein Meister wie Paolo Veronese gezogen wurde, die „Gemälde, welche nicht gut katholisch waren", ebenso wie ketzerische Bücher aufspürte und mit Beschlag belegte. So war denn die frühere Pflege der Kunst um ihrer selbst willen dahin; die Kunst wurde jetzt die Dienerin fremder, außer ihr liegender Zwecke, und nur begünstigt, soweit sie die katholische Kirche zu verherrlichen, oder deren Macht zu befördern im Stande war.

Zweck der Kirche.

Alles was die Kirche seit jener Zeit für die Kunst gethan, hat diese praktischen Zwecke, und Alles, was aus diesen Bestrebungen hervorgegangen, trägt den Stempel des hierarchischen Katholizismus. Die Wunder der Heiligen, das Symbolische und überhaupt das Mystische wurde besonders beliebt, und es wurde gern gesehen, wenn im Bilde unmittelbar die Wirkung des Göttlichen schon auf Zuschauer der Handlung dargestellt wurde; die Leiden heiliger Männer und Frauen, namentlich Martyrien der widerwärtigsten und gräßlichsten Art, die großen Gnadenbezeigungen göttlicher Personen und Aehnliches wurde begünstigt. Daß hierbei nicht die künstlerische Vollkommenheit der Darstellung, sondern die hierarchische Tendenz über den Werth einer Arbeit entschied, geht aus dem Gesagten hervor. Die Kunst wurde niedrige Tendenzkunst im Dienste der gegenreformatorischen Mächte; der eigenthümlich geistlose Geist der, durch den Jesuitismus zu neuer Kraft erstarkten Hierarchie kam in ihren Werken auf eine beachtenswerthe Weise zur Anschauung.

Stand in der Neuzeit.

Bis auf den heutigen Tag setzt sich diese spezifisch-katholische Kunst fort, und wir haben S. 243 schon ein erbauliches Beispiel neuesten Ursprungs gegeben. Doch auch nach einer anderen, als dieser platt-wunderhaften Richtung hin machte sie sich geltend, indem sie auf die alten vorklassischen Meister zurückging, und deren anziehende und rührende Naivetät für sich auszubeuten suchte. Absichtlich wurden deshalb eckige Formen gezeichnet, absichtlich getrennte Momente in einem Rahmen vereinigt, absichtlich wollte man kindlich und naiv sein, und wurde falsch und langweilig. Es zeigte sich in diesen Bestrebungen des eifrigsten Ultramontanismus klar und deutlich, daß die Kunst nun und nimmermehr im Dienste der neurömischen Kirche gedeihen und blühen könne, daß sie nothwendig unnatürlich und krüppelhaft werden muß. Andrerseits aber lehrte die vom Kirchendruck unabhängige Behandlung christlicher Gegenstände und selbst der Stoffe aus der katholischen Heiligengeschichte, daß es auch Katholiken gebe, die sich nicht der Kunst feindlichen Vorschriften der Kirche fügten. Vor allen Andern Cornelius steht so unabhängig, frei und groß da, daß kein neuerer Künstler auch in diesem wichtigen Punkte sich ihm vergleichen kann,

obwohl auch die religiösen Malereien anderer Männer sich ebenfalls vielfach zu einer achtungswerthen Selbständigkeit und künstlerischen Höhe erhoben. Die ultramontan-katholische Kunst und deren Erzeugnisse finden aber einen sicheren Rückhalt an der Kirche, der Priesterschaft und den katholischen Vereinen, welche letzteren namentlich eine unzählige Masse von jesuitischen Bildern unter dem Vorgeben, die christliche und religiöse Kunst zu befördern, in die Völker geworfen haben. Um Mißverständnissen zu begegnen, bemerken wir nur, daß ein Künstler wie etwa Overbeck trotz seiner kirchlichen Frömmigkeit, die sich überall in seinen Werken ausspricht, dieser von uns mit aller Entschiedenheit verurtheilten Richtung nicht angehören kann. Er ist naiv und innig, ohne berechnende Hintergedanken, eine Erscheinung der allerseltensten Art, die man mit jenen Aeußerungen eines leidenschaftlichen Parteigetriebes nicht zusammenwerfen kann. — Was die Baukunst betrifft, so kämpft der Ultramontanismus mit der ihm eigenen Einseitigkeit für den gothischen Styl, der jedoch sehr oft von Baumeistern dieser Richtung mit einer bemerkenswerthen Geist- und Geschmacklosigkeit angewendet wird, so daß die Parteitendenz denn auch hier deutlich in die Augen springt, und man geneigt ist, in der katholischen Neugothik lediglich den modernen Jesuitenstyl zu erkennen.

Nachtheile des heutigen Verhältnisses.

Aus diesen Ausführungen ergiebt sich, daß die heutige römische Kirche auch der Kunst gegenüber nur selbstsüchtige Zwecke verfolgt, und daß die einst so tief begründete und höchst berechtigte Rede, die Kirche sei die Mutter der Kunst, in diesen neueren Zeiten keinen Sinn mehr hat. Ja es muß hinzugefügt werden, daß die Kirche, weit entfernt, noch eine pflegende Mutter der Kunst zu sein, schon lange der Kunst nachtheilig ist und den Geschmack verdirbt. Das ganze Verhältniß der Kirche zur Kunst ist ein herrisches geworden, welches man etwa demjenigen vergleichen kann, wenn eine argwöhnische Stiefmutter, auf die Reize ihrer mündigen Tochter neidisch, das gefährliche Mädchen in unwürdiger Abhängigkeit hält: solche Beziehungen aber sind nach Allem, was wir von der Kunst und deren Wesen gesagt haben, den nothwendigsten Erfordernissen derselben ganz entgegengesetzt, der Kunst schlechterdings nachtheilig. Zu diesen Nachtheilen gehört vornehmlich die Beförderung der Geistlosigkeit, ja selbst der Gedankenlosigkeit in Hinsicht der künstlerischen Erfindung, welches sich ohne weiteres aus den allgemeinen, verdummenden Bestrebungen des Ultramontanismus ergiebt, so daß wir hierauf nicht weiter einzugehen brauchen. Der zweite große Nachtheil ist der Verderb des Geschmackes. Man sagt zwar, der katholische Kultus wirke ästhetisch, gebe dem Gemüth und Herzen Nahrung, sei künstlerisch; man weist darauf hin, wie unvergleichlich ein edler, großer Dom, eine musikalische Messe, ein Hochamt ästhetisch zusammenwirken,

so daß der Eindruck ein überwältigender werden kann; aber was will es sagen, wenn man solchen Eindruck nur an wenigen bevorzugten Orten empfangen kann, und rings umher die Barbarei wüthet? Auf das Land, in die kleinen Städte, in die entlegeneren Pfarrkirchen großer Städte muß man gehen, um das ganze Elend dieser ungeheuren Geschmacksverwilderung zu sehen, und man wird nie mehr von der Kirche als einer Pflegerin der Kunst sprechen. Man trete nur in solche Kirchen und Kapellen, man schaue nur die bunten, mit Flitterwerk beladenen Altäre, die verrenkten Heiligen, die Madonnen mit dem Schwert im Herzen und die andern Bilder dieses Schlages mit eigenen Augen an; man gehe an den Stationen vorbei zum Calvarienberge hinauf und sehe hier in einer vergitterten Grabeshöhle einen Leichnam aus Stein, in natürlicher Widerwärtigkeit bemalt; man blicke hinauf zu den Kreuzen, die am Wege stehen und die, wie oft, wahre Schreckbilder sind; man besuche die Kapellen der Heiligen und entsetze sich vor den braunen Gebeinen, die, mit Gold und Edelsteinen bedeckt, in Glassärgen ruhen; man schrecke nicht zurück vor den Schädeln, die da reihenweise stehen — und habe den Muth, noch von Kunstwerken zu reden! Das Einzige, was man wird sagen können, ist das Trauerwort: „venio iterum crucifigi!“ Ob es würdig und sittlich ist, solche Gegenstände zu Mitteln religiöser Erhebung, zu Zwecken religiöser Verehrung zu machen, gehört nicht hierher; und nur dies wollten wir sagen, daß das Roheste, Abgeschmackteste und Widerlichste gerade da, wo das Reinste, Edelste und Erhabenste uns entgegentreten sollte, auch die gerade entgegengesetzte Wirkung von diesem hervorbringen muß: es muß statt zu erheben, zu sich herabziehen, statt zu bilden, roh machen. Was bedeuten aber nun neben diesen unerschöpflichen Massen des Geschmacklosen und Verderblichen, die jeden Sinn für das Schöne von vornherein vergiften, jene Dome, die uns noch heute das Bild einer gewissen künstlerischen Gesammterscheinung bieten? Sie bedeuten wahrlich wenig. Den schlagendsten Beweis von dem Vorhandensein dieser Geschmacksverderbniß und Geschmacksrohheit aber darf man darin erkennen, daß selbst innerhalb der ultramontanen Partei die Forderung erhoben und vertheidigt wurde, für die künstlerische und kunstgeschichtliche Bildung der Geistlichkeit, welche in diesen Dingen durchschnittlich ganz unkundig sei, von Amtswegen Sorge zu tragen.*)

Sonst u. jetzt. Danken wir der Kirche, daß sie im Mittelalter Kunst und Wissenschaft treu und mit Liebe gepflegt, danken wir es jenen seltenen Päpsten

*) Vergl. des Verfassers Aufsatz: „Ultramontane Kunstschreiberei“ in dessen „Deutsche Kunststudien“, S. 502 u. ff., sowie auch dessen „Italienische Blätter“, S. 213 u. ff., 311 u. ff., 326 u. ff.

im 16. Jahrhundert, daß sie schützend und fördernd über der schönsten und reichsten Blüthe der Kunst ihre mächtige und segensreiche Hand hielten, vergessen wir diese, der ganzen Menschheit erzeigten, unsterblichen Wohlthaten der Kirche nie — aber verwechseln wir die Kirche von damals nicht mit der von heute. Die Reformation hat tief zurückgewirkt auf den Stuhl Petri und alle Verhältnisse verschoben, so daß, ob zwar die Namen geblieben, doch der Geist ein anderer geworden ist. Man denke nur an die frommen Väter der Gesellschaft Jesu, an ihren herrschenden Einfluß seit drei Jahrhunderten, und stelle sich als Schützer und Pfleger der Schüler des Apollon und der Pallas Athene einen — Jesuiten vor! Bedarf es unter solchen Umständen noch der Zeichen und Wunder?

Vierzehnter Abschnitt.

Die nachbildenden Künste.

Wiederholung von Kunstwerken.

Wir haben uns in dem Bisherigen grundsätzlich auf die eigentlich bildenden Künste beschränkt, und nur diejenigen Werke in unsere Betrachtung gezogen, welche als eigene Erfindungen des ausführenden Künstlers auftreten. Nur bei ihnen ist die überall von uns betonte Ursprünglichkeit, mit der das Geistige ganz in die Form übergeht, möglich, nur sie können sich zur Höhe künstlerischen Schaffens, zur Monumentalität erheben, und wir haben sie deshalb gewiß mit Recht von jeder Vermischung möglichst fern gehalten. Aber dennoch erschöpft sich in ihnen der ganze Umfang der bildenden Künste nicht, vielmehr lehrt die einfachste Erwägung, daß sehr wohl Ausführungen eines künstlerischen Werkes, mittelst der technischen Mittel der Künste, durch fremde Hand möglich sind. Jedoch nicht die Unterstützung der Gehülfen, der Handwerker und Bauleute bei Herstellung großer Werke ist hier gemeint, denn diese muß ja stets unter den Augen des Meisters selbst erfolgen, so daß sie nur als eine rationelle Erweiterung seiner eigenen Kraft erscheint. Nicht so ist es aber, wenn die vollendete Schöpfung, das Werk des Meisters selbst, von einem fremden Künstler wiederholt wird. Doch auch die Copien in derselben Technik wie das Original, welche hier zuerst zu nennen wären, fallen fast ganz noch unter die Bedingungen derjenigen Kunst, welcher das letztere angehört. Ganz anders aber ist es, wenn das Originalwerk in einer neuen Technik von Neuem zur Anschauung kommen soll; es ist dies eine andere Art der Darstellung, ein zweites Schaffen gleichsam, welches sich der Uebersetzung eines Gedichtes aus der Ursprache in eine andere vergleicht. Bei solchen Wiederholungen ist das Eingehen in den Geist des ersten Künstlers das Wesentliche; und nicht, weil die Form seines Werkes nachgeahmt wird, sondern weil dies Werk durch inniges Eingehen und treues Versenken in dessen eigenstes Leben von Neuem geboren werden soll, nennt man diese Thätigkeiten die nachbildenden Künste.

Sie gehören ihrer Technik nach sämmtlich der Malerei und meist der Zeichnung an, d. h. sie ordnen sich durch ihr Darstellungsverfahren an diese Kunst an, und schließen alles körperliche Bilden aus. Das Nachahmen der Bauwerke in kleinen fäschlich s. g. Modellen, die Wiederholungen von plastischen Gegenständen in Gyps, Porzellan u. s. w. sind meist auf mechanische Vorgänge zurückzuführen und nehmen im Allgemeinen eine höhere künstlerische Befähigung nicht in Anspruch. Wo sie eine größere Bedeutung erlangen, sind sie ihres Ortes bereits erwähnt worden. Das eigenthümliche Verhältniß künstlerischer Nachbildung tritt erst ein, wenn Bauwerke, Skulpturen, Malereien oder Zeichnungen in farbigen Bildern oder Zeichnungen wiedergegeben werden. Ja, wir sahen, daß derartige Darstellungen einen ganz selbständigen Kunstwerth erlangen können, wie dies z. B. hinsichtlich des Architekturbildes (s. S. 281) der Fall ist, welches letztere wir denn auch ohne Vorbehalt in die Gattungen der Malereien mit einreihten. Wenn wir deshalb von nachbildenden Künsten sprechen, so wird zwar die künstlerische Nachbildung die Grundlage sein, aber es wird eine zweite Eigenschaft bestimmend noch hinzutreten müssen, damit wir jenen Begriff richtig fassen können. Es ist die der Vervielfältigung auf mechanischem Wege, und deshalb nennt man diese Künste oft auch die vervielfältigenden. Da jedoch das eigentlich Künstlerische nicht in der *mechanischen Vervielfältigung*, sondern in der *selbständigen Wiederholung* liegt, so haben wir den Namen der nachbildenden Künste als den zutreffenderen hier vorangestellt.

Die nachbildenden Künste.

Die mechanische Vervielfältigung zieht nicht allein durch sich selbst die nachbildenden Künste in das Gewerbliche und Handwerkliche, sondern empfiehlt durch ihre Leichtigkeit und Billigkeit sich, und damit eben auch die Anwendung der Technik dieser Künste, für ganz unkünstlerische Zwecke, für Bedürfnisse des Tages. So einerseits stecken die nachbildenden Künste durch ihre Technik und deren mechanische Bedingungen ganz im Gewerbe, und reichen den gewöhnlichsten Erfordernissen des Verkehrs die Hand, andererseits aber berühren sie die Höhe originaler Kunstschöpfungen durch die mit der Hand künstlerisch gemachten Wiederholungen ausgezeichneter Originalwerke. Die Bedeutung der Erzeugnisse der nachbildenden Künste richtet sich ebensowohl nach dem Inhalt der Darstellung als nach der Vollkommenheit der Ausführung, so daß dieselben für uns hier nur in Betracht kommen, wenn sie wahrhafte Kunstwerke auf eine, dem Wesen dieser würdige Weise wiedergeben. Zumeist sind es natürlich Werke der Malerei, die so vervielfältigt werden, doch auch Abbildungen von Skulpturen und Bauwerken sind nicht selten echt künstlerisch in diesem Sinne durchgeführt. Daß die nachbildenden Künste mit besonderer Liebe der

Ihr Charakter.

Darstellung von s. g. Ansichten (S. 280) sich darbieten, bedarf nach dem früher Gesagten keiner weiteren Erörterung.

Ihre sociale Bedeutung.

Ein Mittelglied von unberechenbarem Werthe und eine untentbehrliche Ergänzung der Originalwerke sind in umfassendster Weise die Erzeugnisse der nachbildenden Künste, da sie überall, wo die Erwerbung kostbarer Originale unmöglich ist, versöhnend eintreten und der Liebe zur Kunst durch alle Schichten der Bevölkerung bis in die ärmste Hütte volle Nahrung geben. In jedem Zimmer kann heute ein Holzschnitt, ein Stich, eine Photographie für Groschen oder gar für Pfennige die Wand schmücken, welche noch entschieden künstlerischen Werth haben; und während so das Interesse am Schönen geschärft und gepflegt wird, hat auch Jeder so viel freie Auswahl, daß er ganz nach seinem Geschmacke suchen und kaufen kann. Es ist gewiß bei solcher Sachlage der Satz richtig: Die Bilder, die der Mensch als Zimmerschmuck sich aufhängt, sind der Maßstab seiner Bildung.

Ihre Zahl.

Wir kennen drei nachbildende Künste, die sämmtlich eine Vervielfältigung durch die Presse verlangen, und die sich nur durch den Stoff der Vervielfältigungsform und die hierdurch bedingten Eigenthümlichkeiten unterscheiden, und dann eine vierte s. g. Kunst, welche der Presse nicht bedarf, da sie von vornherein, jedoch ohne künstlerische Bethätigung, auf mechanisch-chemischem Wege ihre Erzeugnisse herstellt. Diese ist die Photographie in ihren verschiedenen Formen, jene sind Kupferstich, Holzschnitt und Steindruck. Beide Gruppen sondern sich scharf, denn die Künste des Druckes bedürfen einer mit der Hand vom Künstler frei gearbeiteten Form oder Platte, die eben das wesentlich Künstlerische bei dem ganzen Verfahren ist, und deshalb sind sie in Wahrheit Künste. Die Photographie dagegen ersetzt die künstlerische Arbeit durch einen chemisch-optischen Prozeß, so daß der künstlerische Geist sich nur in der Wahl des Gegenstandes und des Standpunktes bewähren kann; hierdurch tritt der eigenthümliche Fall ein, daß Erzeugnisse von größerem oder geringerem Kunstwerthe eigentlich keine Kunsterzeugnisse sind, und daß sie scheinbar nur solche werden durch die künstlerische Bedeutung des dargestellten Gegenstandes an sich.

1) Die Kupferstechkunst. Ihr Alter.

Die Kupferstechkunst. Das fünfzehnte Jahrhundert reifte nach und nach die Keime, aus denen die neue Zeit erwuchs, und es ist neben Entdeckungen und rein geistigen Thaten durch eine Anzahl der allerwichtigsten Erfindungen bedeutend. Zu den letzteren zählt in erster Linie der Buchdruck, und mit ihm verwandt die Holzschneide- und Kupferstechkunst. Diese beiden Künste gelangten um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts in eine ausgedehnte und kunstgemäße Uebung. Indem wir von der

Betrachtung vorbereitender Druckverfahren und eigenthümlicher Abarten (Zeugdrucke, Spielkarten, Schrotblätter, Teigdrucke u. s. w.) absehen, wenden wir uns sogleich zu den nöthigsten kurzen Erörterungen über den Kupferstich. Den Kupferstich, dessen Ursprung, den Berichten des Vasari gemäß, bisher mit dem Nielloverfahren (S. 202) und dem Namen des Maso Finiguerra in Verbindung gebracht wurde, muß man jedoch für eine deutsche Erfindung halten, und zwar scheint seine eigentliche Wiege das alte Bayern, jedenfalls aber Oberdeutschland zu sein, wo in reichen Klöstern und Stiftern eine frühe und ergiebige Kunstthätigkeit stattgefunden hat. Alte Blätter mit 1446 und P. 1451 bezeichnet, sprechen im Vergleich zu den italienischen Blättern, deren keines vor 1465 datirt ist, dafür, daß die Erfindung eine deutsche sei. Auch der Umstand ist beachtenswerth, daß die Kupferstecherei, als diese Kunst in allgemeinere Aufnahme kam, lange Zeit in Deutschland vollkommener und besser ausgeübt wurde als in Italien. Uebrigens liegt der Natur der Sache gemäß diese Frage zum Theil im Dunkeln. Unzweifelhaft ist, daß die Florentiner Niellostiche, besonders die des Maso, ehe sie mit dem schwarzen Füllstoff ausgeschmolzen wurden, häufig von ihren Verfertigern mit einer Schwärze eingerieben und auf angefeuchtetem Papiere mit der Hand oder einer Walze abgedruckt wurden, um die Wirkung der gestochenen Zeichnung, ehe die Arbeit durch das Niello fertig gemacht wurde, schon beurtheilen zu können. Da nun die Kupferstecherei als solche erst zum Dasein gelangte, als man darauf kam, den Metallstich, den man seit dem Alterthum kannte und übte, abzudrucken, da in der Herstellung dieses Druckes, geschichtlich betrachtet, das Problem lag, so könnte man sagen, durch jene Nielloabdrücke sei im Wesentlichen das Problem gelöst worden. Allein dem ist entgegen zu halten, daß der deutsche Erfindungsgeist bereits erheblich früher sich mit allerlei Druckversuchen beschäftigt hatte, und daß die ältesten deutschen Stiche den Niellocharakter nicht zeigen, daß also hier ein selbständiges Vorgehen anzunehmen ist. Weiter auf diesen Gegenstand, über welchen eine ganze Literatur vorliegt, einzugehen, kann hier nicht der Ort sein. Wir fügen nur noch hinzu, daß Martin Schön oder Schongauer von Colmar der erste selbständige und bedeutende Meister der Kupferstechkunst ist, der für Deutschland als der grundlegende Künstler erscheint, nach dem man sich aber auch in Italien zu bilden suchte.

Ihre Technik im Allgemeinen.

Das Verfahren der Kupferstecherei, wie dieselbe von nun an als selbständige Kunst geübt und weiter entwickelt wurde, ist im Wesentlichen dies, daß in eine ebene, wohl geschliffene Kupfertafel eine gegebene Zeichnung derart vertieft wird, daß die Schattenlinien und Schattenflächen durch breitere und tiefere, die helleren Stellen aber durch dünnere und flachere

Linien ausgedrückt werden. Um diese Vertiefungen in die Platte zu bringen, hebt man entweder mittelst verschiedener Werkzeuge vom eigenen Stoffe derselben heraus, oder man ritzt sie nur und wendet chemische Einwirkungen an, oder man verbindet beide Arten. In allen Fällen muß zuerst die Zeichnung treu auf die Platte übertragen werden. Dies geschieht, indem man diese mit dem Aetzgrunde, einer dünnen Schicht von Asphalt, — die älteren Mittel, wie Wachs, Pech und dergl. sind durch diesen verdrängt — überzieht und dann die Pause der Zeichnung mit dem Druck der Hand oder der Presse hierauf überträgt.

Grabstichelverfahren.

Die einfachste Form eines Kupferstiches ist, ebenso wie die der Zeichnung, der Umriß, dem die Hand durch leichtere Führung und stärkeren Druck des Grabstichels Gefühl und Charakter verleihen kann. Die Schraffirung, welche nun hinzutritt, zeichnet die Schattengebung mittelst Linien ein, die in den tiefen, dunklen Stellen zu größerer Breite und Kraft anschwellen und sich bis zu den allersanftesten, die in den vollen Lichtern fast zu verschwinden scheinen, abstufen. Kreuzweise über diese erste Lage gezogene, weitere Linien vermehren den Ausdruck des Gefühls und malerischen Tones, und kleine Striche und Punkte, die der Künstler in die freien Räumchen dieser Vergitterung setzt, geben Mittel an die Hand, selbst Stoffunterschiede und die Stimmung der Farben anklingen zu lassen. Alle diese „Klassen" von Linien werden mit dem Stichel in das Kupfer der Platte gegraben und deshalb heißt dies Verfahren das Grabstichelverfahren (Linienmanier). Durch dasselbe kommen alle Vorzüge des Kupfers zur Geltung, und doch hält es sich ganz in der strengen Grenze einer Linearzeichnung; allein eben die Linie in ihrer Abstufung und Fortführung, in ihrer „Bahn", in ihrem ganzen Charakter schmiegt sich auf das Innigste dem feinen, geschmeidigen und doch festen Wesen des halbedlen Metalles an, so daß jede zarte Empfindung unmittelbar in den Stich übergehen, und zugleich das Ganze sich zu einem Anstrich von wahrhafter Gediegenheit und Würde erheben kann. In der Entwickelungsgeschichte dieses Grabstichelverfahrens treten als Epochemachende Hauptmeister Martin Schön († 1488), Albrecht Dürer († 1528), Lukas von Leyden († 1533), Marcanton († vor 1534), Heinrich Goltzius († 1617) und Gerhard Edelink († 1707) hervor.

Radiren.

Dem Grabstichelverfahren steht an künstlerischem Gehalte nahe, ja an Ursprünglichkeit des Schaffens dasselbe noch überragend, das Radiren oder die Aetzkunst. Auf dem Aetzgrunde wird die Zeichnung mit der Nadel leicht eingeritzt, und dann die Platte der ätzenden Wirkung von Säuren in stark verdünnten Mischungen (meist 1 Theil Schwefelsäure zu 3 Theilen Salzsäure in einer angemessenen Menge Wassers) ausgesetzt, so daß sich

der Nadelstrich vertieft. Natürlich ist hier ein sorgfältiges Beobachten erforderlich und ein genaues Abwägen, wo und wie tief an diesen oder jenen Stellen die Aetzung gehen soll. Diese Abtönung in den Tiefen der ätzenden Wirkung erreicht man durch Ausstreichen der Nadelritzungen an den Stellen des Lichtes mit Deckwachs, so daß die Säuren nur die freien Partien angreifen, deren hellere man dann wieder nach gewisser Zeit abdecken, die dunkleren aber der ferneren Aetzung überlassen kann. Die Uebung und Sicherheit im Aetzen selbst läßt sich nicht unschwer erreichen, und da das Radiren mit der Nadel Dem, der den Bleistift auf dem Papiere zu führen weiß, keine großen Schwierigkeiten macht, so haben es viele Maler geliebt, statt auf Papier, auf dem Aetzgrunde zu zeichnen, und so ihren eigensten Arbeiten eine weitere Verbreitung zu ermöglichen. Deshalb ist das Radiren unter allen Verfahren der nachbildenden Künste dasjenige, welches sich dem künstlerischen Schaffen und Hervorbringen am Engsten anschließt. Dagegen geht der Radirung die volle Durcharbeitung der Form, die Vollendung im Ganzen und Einzelnen, das tiefe Gefühl der Linienführung und der Charakter der Gediegenheit ab; sie muß sich bescheiden, der leichtere, aber sehr unmittelbare Ausdruck eines phantasievollen Geistes zu sein. Aber eben hierin liegt ihr Vorzug und ihr Werth, der besonders noch bestimmt und gehoben werden kann, wenn der Künstler es versteht, die in dieser Technik ruhenden Mittel, malerische Stimmungen wiederzugeben, in geistreicher Weise anzuwenden. So zeigen die Radirungen, diese feinen, ursprünglichen Gestaltungen künstlerischer Ideen, oft den Geist eines Meisters in seiner anziehendsten Liebenswürdigkeit, in dem größten Reichthum seiner Phantasie, in der Fülle seiner Erfindungskraft und in der anmuthigsten Zartheit seines Gefühls. Und so konnte es nicht fehlen, daß begabte, schnell erfindende Künstler sich mit Vorliebe zur Radirung wendeten, und in solchen Blättern uns wahre Schätze ihres Talentes hinterlassen haben, daß andere lediglich radirten und ausschließlich nur Radirer waren. Als der Hauptmeister dieser Kunst muß Rembrandt († 1669) genannt werden.

Arbeit mit der trockenen Nadel.

Eine weitere Stichgattung ist die Arbeit mit der trockenen Nadel, d. h. mit scharf geschliffenen Nadeln, die man ohne Zuhülfenahme des Aetzwassers als ausschließliches Werkzeug benutzt. In der Natur dieses Werkzeuges liegt es, daß ein so hergestellter Kupferstich einen etwas scharfen und trockenen Charakter hat, doch empfiehlt sich die Anwendung dieses Verfahrens zum Stiche kleiner und feiner Zeichnungen von verhältnißmäßig großer Bestimmtheit.

Verbindung dieser drei Stichgattungen.

Häufig wenden die Stecher diese drei verschiedenen Verfahren in gewissen Verbindungen an, indem sie zuerst ihren Stich als Radirung

anlegen und bis zu einem gewissen vorgerückteren Grade fördern, ihn dann aber mittelst des Grabstichels und der trockenen Nadel vollenden. Das Aetzen wird aber häufig bei der Grabstichelarbeit auch als ein bloß vorbereitendes Hülfsmittel in der Weise benutzt, daß man die auf den Aetzgrund gebrachte Umrißzeichnung leicht einritzt, und diese feinen Linien dann der Wirkung der Säuren aussetzt. Hierdurch wird einfach und schnell der Umriß der Zeichnung in das Kupfer gebracht, und man kann nunmehr den eigentlichen Stich beginnen.

Punktirmanier.

Das Einsetzen von Punkten und kleinen Strichen in die Vergitterung des Linearstiches kann als ein vorbereitender Hinweis auf das Verfahren gelten, bei dem die ganze Schattengebung, an Stelle der Linienschraffirung, durch eine Aneinanderreihung von Punkten hergestellt wird. Die s. g. Punktirmanier bedient sich als Werkzeug der Nadel, mit der jedoch eben nur Punkte gemacht werden, oder in seltenen Fällen eines besonderen, für ihren Zweck gefertigten Punzen. Dieses Verfahren erscheint im Allgemeinen gekünstelt, und es ermangelt aller wahren und edleren Vorzüge des Kupferstiches, da der organische Zusammenhang der Zeichnung, die lebendige Fortbewegung der Linien, die echt künstlerische Bahn der Arbeit ihm naturgemäß fehlen.

Schwarzkunst.

Eine Möglichkeit, außer den Linien und Theilchen derselben, den Punkten, eine Zeichnung herzustellen, bot, wie wir schon oben bei Besprechung der verschiedenen Gattungen der Malereien (S. 158) sahen, die Anwendung von Flächen. Hierauf gründet sich eine besondere Gattung der Kupferstecherei, nämlich die Schabe- oder Schwarzkunst. Diese Stichgattung ist eine Erfindung des hessischen Oberstlieutenant Ludwig von Siegen, der in der Mitte des 17. Jahrhunderts arbeitete, und dem es gelang, mittelst derselben Kunstblätter herzustellen, die den Eindruck getuschter Zeichnungen machen. Allein ihre Technik bringt leider ein rauhes unsauberes Ansehen in den Lichtern mit sich, so daß sie schon hierdurch in ihrem künstlerischen Werthe sehr geschmälert erscheinen müßte, wenn nicht ohnehin der ganze Charakter eines Schwarzkunststiches ein bedingter wäre. Denn die Schwarzkunst ist zwar reich an Mitteln, um die Spiele der Lichter und Farben wiederzugeben, aber arm, um Charakteristik und Klarheit in die Zeichnung zu legen, da eben in kleinen Theilen, wo sich alles Geistige zusammendrängt, wie in den Köpfen, die Fläche als Ausdrucksmittel nicht genügt, sondern die Linie verlangt wird. Und die Linie ist es gerade, die der Schwarzkunst abgeht, so daß entweder die Stiche sehr groß ausgeführt werden, um aus der Ferne, etwa von der Wand herunter, bedeutend zu wirken, oder daß der Ausdruck der Köpfe und die Zeichnung anderer feinerer Theile mangelhaft bleiben. Wegen der malerischen Wirkung hat man jedoch die

Schwarzkunst zeitweise sehr geliebt, und namentlich war dies im vorigen Jahrhundert in England der Fall, wo denn auch die vorzüglichsten derartigen Stiche entstanden. Als der Hauptmeister dieser Stichgattung muß Richard Earlom († 1794) genannt werden, der auf eine höchst geschickte Weise eine gewisse, von Andern vergeblich gesuchte Verbindung der Grabstichel-, Nadel- und Aetzarbeit mit der Schabekunst fand und hierdurch seinen Blättern auch in den kleineren Theilen der Zeichnung eine größere Bestimmtheit und Schärfe verlieh. Die Technik der Schwarzkunst besteht im Wesentlichen darin, daß die Platte durch Bearbeitung mit einem stählernen, die Wiege genannten, Werkzeuge geschwärzt oder, wie der Schabkünstler sagt, granirt d. h. gekörnt wird, und daß dann die Lichter mittelst des Schabeisens hineingearbeitet werden. Die gekörnte Platte vor Bearbeitung mit dem Schabeisen würde einen völlig schwarzen Abdruck geben, wie umgekehrt die geschliffene Platte der gewöhnlichen Stichgattungen einen ganz weißen Abdruck gäbe, so daß man also bei der Schwarzkunst die Lichter aus dem Schatten herausschabt, während man bei den übrigen Gattungen der Kupferstecherei, indem man die Zeichnung in die Platte vertieft, die Schatten in das Licht hineinarbeitet. — Jacob Christoph Leblond erfand im Jahre 1720 sein Verfahren, mittelst mehrerer geschabter Platten farbige Drucke herzustellen, ein Verfahren, das durch den Aquatintastich überholt und dann mit diesem durch den Steindruck verdrängt worden ist.

Aquatinta.

Der eben genannte Aquatintastich war eine zu Anfang dieses Jahrhunderts sehr beliebte Stichgattung. Dieselbe beruht auf dem Umstande, daß gepulverter Asphalt, Pech oder Mastix auf der von unten erhitzten Kupferplatte schmilzt, und kleine, durch kaum sichtbare Zwischenräume getrennte, Kügelchen bildet, die der Säure Widerstand leisten, während die Platte unter den Zwischenräumen geätzt wird. Der Abdruck bekommt hierdurch ein körniges, griesiges Aussehen. Das Verfahren eignet sich vorzugsweise zur Herstellung von Flächen innerhalb eines bestimmten Linienumrisses, und verbindet sich, da es auf einen ganz kleinen Theil der Platte sich beschränken läßt, leicht mit der Grabstichel- und Nadelarbeit. Am beliebtesten war der Aquatintastich für Ansichten, Abbildungen von Bauwerken, Bildhauerarbeiten u. dgl. mehr. Er hat auch die Anwendung mehrerer Platten zur Herstellung eines Blattes zugelassen, so daß ebenfalls auf diese Weise ein Kupferfarbendruck möglich wurde, der jedoch jetzt, wie bemerkt, veraltet ist.

Abarten. Werkzeuge.

Die Unterarten und Spielarten des Kupferstiches, die theils durch verschiedene Aenderungen im Verfahren der einzelnen Stichgattungen, theils durch Verbindungen der Verfahren zweier oder mehrerer Stichgattungen gebildet wurden, lassen wir hier unerwähnt, und ebensowenig können wir

auf eine Besprechung der Werkzeuge und der Arbeitsvorrichtung des Stechers eingehen. Wir wollen nur bemerken, daß dem Kupferstecher zwei sehr wichtige Hülfsmittel zur Verfügung stehen, die einzelne seiner Arbeiten außerordentlich erleichtern, wenn auch diese dann oft keinen hohen künstlerischen Werth haben. Das eine ist der s. g. Storchschnabel, eine Vorrichtung, die in ihrer Verbesserung dem Stecher gestattet, eine große Zeichnung in beliebiger Verkleinerung auf die Platte zu radiren und zugleich in derselben Größe daneben mit Bleistift auf Papier zu zeichnen, — das andere die Schraffirmaschine, eine Vorrichtung, mit welcher man mathematisch genaue gerade Linien, fortlaufende wie unterbrochene, also besonders die Parallel-Schraffirungen der verschiedensten Art, leicht stechen kann.

Druck.

Ist die Kupferplatte vollendet, so wird sie, gleichviel mittelst welchen Verfahrens sie hergestellt ist, entweder im kalten oder, wenn sie von höherer künstlerischer Ausführung ist, in erwärmtem Zustande mit einem Ballen, auf welchem die Farbe aufgetragen ist, betupft und kräftig bearbeitet, so daß diese in die feinsten Vertiefungen eindringt; hierauf wird die Oberfläche mit einem Tuche sauber gewischt, um an allen nicht vertieften Stellen gänzlich von Farbe befreit zu werden. Wenn auf diese Weise die Einschwärzung tadellos bewirkt worden ist, wird die Platte auf die Presse gebracht, mit dem Druckstoff, in der Regel einem besonders guten Papier, welches gleichmäßig gefeuchtet und zur bessern Annahme der Farbe rauh gebürstet ist, belegt, mit Tüchern bedeckt, und dann, vermöge des Mechanismus der Presse, zwischen zwei Stahlcylinder unter starkem Drucke durchgezogen. Hierdurch wird die durch die Einschwärzung in die Platte gebrachte Farbe auf das Papier übertragen und so ein vollkommener Abdruck des Stiches erreicht, welcher nur noch, nachdem er sorgfältig getrocknet worden ist, zur Erlangung eines besseren Ansehens einer einfachen Behandlung, deren wichtigster Theil im s. g. Glätten besteht, unterworfen wird. Von der Farbe, deren stofflicher Zusammensetzung und deren Ton, wie von der Geschicklichkeit und dem Kunstsinne des Druckers hängt natürlich in sehr hohem Grade die Güte und der Werth des Abdruckes eines künstlerisch durchgeführten Kupferstiches ab.

Die Abdrücke: Zustände und Gattungen.

Die Abdrücke unterscheidet man nach Zuständen und Gattungen. Die Unterscheidung nach Zuständen bezieht sich darauf, in welchem Zustand die Platte sich befand, als der betreffende Druck gemacht wurde, also ob sie vollkommen fertig, oder ob noch irgendwo eine Stelle mehr oder weniger unausgeführt gelassen war, ob sie vielleicht gegen einen früheren Zustand verändert, oder wenn sie schon viele Abdrücke geliefert hatte, ob sie überarbeitet wurde, ob sie eine Adresse d. h. den Namen des Kunsthändlers, der die Platte aus erster oder späterer Hand erwarb, trägt oder

nicht, und dergleichen mehr. Hinsichtlich der Abdrucksgattungen nennt man die ersten Abzüge bei Kunstblättern „Künstlerdrücke“ (épreuves d'artiste), die dann folgenden „vor der Schrift“ (avant la lettre), und zieht beide Arten den übrigen Drucken so vor, daß nicht selten die vielfachen Preise eines der letzteren für einen der ersteren gezahlt werden. Man unterscheidet auch wohl noch Abdrücke auf chinesischem Papier bei diesen Abstufungen, da man sowohl durch den warmen Ton dieses Papiers die Wirkung heben, als auch Liebhabern Gelegenheit zur Befriedigung ihrer Neigungen geben will, denn eine „épreuve d'artiste sur chine“ wird natürlich von diesen besonders geschätzt und demgemäß bezahlt. Ferner macht man Abdrücke mit theilweiser, mit offener und mit geschlossener Schrift auf gewöhnlichem und auf chinesischem Papiere. Die Zahl der wirklich guten Abdrücke, welche man von einer künstlerisch durchgeführten Platte erzielen kann, ist nicht sehr groß; man berechnet sie nur nach einem oder wenigen Hunderten, die man auch häufig beim Druck mit Bleistift numerirt; bei weniger kunstvollen Werken kann man jedoch einige Tausend brauchbarer Abzüge erzielen. Daß die Erhaltung der Platte von der Geschicklichkeit und Gewissenhaftigkeit des Druckers zum Theil abhängt, möchte wohl ohne Weiteres klar sein; ein tüchtiger Drucker wird also mehr gute Abdrücke liefern, als ein minder geübter. Ein neueres Mittel, tadellose und ganz gleiche Abdrücke in beliebiger Menge zu erhalten, besteht darin, daß man von der Originalplatte gar nicht druckt, sondern diese nur zu galvanischen Vervielfältigungen benutzt, welche man statt jener in die Presse bringt, oder daß man wenigstens die Originalplatte, ehe man sie zum Druck giebt, galvanisch verstählt, hierdurch härtet und also widerstandsfähiger macht. — Endlich kommt es bei der Beurtheilung und der Werthbestimmung der Abdrücke auch darauf an, ob dieselben einen breiten, einen schmalen oder gar keinen Papier-Rand haben, ob der in das Papier eingedrückte Plattenrand vorhanden ist, ob, namentlich wenn es sich um ältere Werke handelt, der Abdruck gut erhalten ist oder nicht, ob er wirklich ein alter Druck oder ein späterer ist, und dergleichen mehr.

Anderweitige Metallstiche.

Dem Kupferstich schließen sich die übrigen Metallstiche, namentlich die in Eisen, Stahl, Zinn und Zink an. Allein alle diese entbehren im Allgemeinen des wahrhaft künstlerischen Werthes und beschränken sich meist auf Arbeiten untergeordneteren Inhalts; Ansichten von Straßen und Plätzen, von Bauwerken und Städten werden oft in Stahl, technische Zeichnungen in Zink, Noten in Zinn gestochen. Der Eisenstich, in welchem schon Dürer sich versuchte, hat selbstverständlich dem Stahlstich weichen müssen. Was diesen betrifft, so läßt er fast immer im Abdruck die Härte und Sprödigkeit des Stoffes nachklingen, welche die freie, em-

pfundene Bewegung der Hand hindern, und an Stelle der zart abgestuften und sanft abgetönten Linien des Kupferstiches eine größere Kälte, Glätte und Gleichmäßigkeit des Tones nahe legen; zwar können die Linien in Stahl noch feiner sein als in Kupfer, aber dafür ist auch ihr Anschwellen, ist die Bahn der Hand in der Fortbewegung des Grabstichels weniger frei und geschmeidig. Allerdings hat man Beispiele, daß ausgezeichnete Stecher dem Stahlstich eine solche Vollendung zu geben wußten, daß er schlechterdings vom Kupferstich nicht zu unterscheiden war, allein diese Fälle werden immer als außerordentliche Ausnahmen gelten müssen. Im Allgemeinen haben Stahl- und Kupferstich ein verschiedenes Ansehen, einen verschiedenen Charakter, durch den sie sich mehr oder weniger deutlich erkennen lassen. Uebrigens wird heute, Dank der Erfindung, Kupferplatten zu verstählen, weniger in Stahl gestochen, als dies noch vor zwei oder drei Jahrzehnten der Fall war. Zink eignet sich seines spröden Kornes, und Zinn seiner Weiche wegen garnicht zum Stiche von Kunstblättern.

Die Kupferstichkunde.

Die Kenntniß der Kupferstiche und deren richtige Beurtheilung oder die Kupferstichkunde ist ein besonderer Zweig der Kunstwissenschaft. Das Feld derselben ist so groß und ausgedehnt, daß ein streng begrenztes Fachstudium dazu gehört, um überall daselbst vollkommen zu Hause zu werden. Die Leichtigkeit des Erwerbes und die Massen von Kupferstichen, welche im Kunsthandel sich bewegen, haben aber seit Langem die Kenntniß und das Sammeln der Kupferstiche zu einer Lieblingsbeschäftigung von vielen Kunstfreunden gemacht, und ihnen ganz der persönlichen Neigung gemäß gestattet, sich Gruppen besonders auszuwählen, die sie dann mit größerer Gründlichkeit behandeln können. So finden wir bei Sammlern Reihen der Deutschen, der Niederländer, der Italiener, der Franzosen; bei einem sieht man die Mappen mit Dürer'schen Blättern gefüllt, bei dem andern mit Rembrandt's, der dritte sammelt nur die s. g. kleinen Meister, der vierte will einen vollständigen Marcanton, der fünfte einen Wenzel Hollar und der sechste dies und jenes haben, so daß für alle Geschmacksrichtungen reichlich gesorgt ist. Aber trotzdem ist die wissenschaftliche und methodische Durchdringung des ganzen Stoffes eine Aufgabe für das Leben, und selbst Ein Leben würde nicht genügen, derselben nur einigermaßen Herr zu werden, wenn nicht so umfassende und gründliche Arbeiten vorlägen, die auf dem weiten Gebiete die Wege weisen. — Die Kupferstecherei ist zu allen Zeiten, so lange sie geübt wurde und auch jetzt, wo neue Erfindungen mit ihr in Wettstreit getreten sind, als die vollkommenste und des Namens der Kunst würdigste unter den nachbildenden Künsten angesehen worden, ja ihre Rückwirkung auf die allgemeine künstlerische Entwickelung selbst ist nicht gering anzuschlagen. Ihre Erzeugnisse bilden den Hauptbestandtheil

unter allen Werken der Zeichnung, und sie geben am leichtesten und bequemsten eine Uebersicht über die ganze Fortbildung künstlerischer Idee und Form seit fast 400 Jahren. Bei solcher hohen Wichtigkeit hat man in vielen Orten begonnen, in andern großentheils es vollendet, mit den öffentlichen Museen Sammlungen von Kupferstichen zu verbinden, die den Namen Kupferstichkabinette führen, und die neben den eigentlichen Stichen auch ihre Mappen für alle sonstigen Werke der zeichnenden Künste, namentlich für die Handzeichnungen öffnen. Die Menge der Stiche in solchen großen Sammlungen wird nach Hunderttausenden gezählt; die Zurechtfindung daselbst, wie überhaupt die Anordnung erleichtern die Handbücher, von denen hier die „Anleitung zur Kupferstichkunde von Bartsch; Wien 1821" genannt werde, und besonders die großen historischen Verzeichnisse von Bartsch, Passavant, Nagler, Dumesnil u. a. Diese bändereichen und mühevollen Arbeiten, welche zum Theil den Holzschnitt mit in ihren Kreis zogen, sind nach und nach seit Anfang dieses Jahrhunderts erschienen oder erscheinen noch fort. Sie sind fast alle, um der ganzen gebildeten Welt leicht zugänglich zu sein, in französischer Sprache abgefaßt, und so hat sich denn auch ihr Titel „le peintre-graveur" als ein technischer Ausdruck bei uns eingebürgert. Der peintre-graveur, der Stechmaler oder Kunststecher ist vom gewöhnlichen Stecher unterschieden. Der Ausdruck soll auf die alte Uebung des Stechens durch die Maler hindeuten, er soll anzeigen, daß nur Blätter, die als Denkmäler der zeichnenden Künste angesehen werden können, beachtet, dagegen aber solche Stiche von der Betrachtung ausschlossen werden, die keinen künstlerischen Werth haben. Man will durch diesen Namen ganz besonders den künstlerischen Geist der Kupferstecherei betonen, und so nach unten hin, gegen die von uns erwähnte Benutzung der nachbildenden Künste für praktische Zwecke, einen Unterschied von vornherein aussprechen.

Der peintre-graveur.

2) Die Holzschneidekunst. Schicksale.

Die Holzschneidekunst. Schon im frühen Alterthume kamen in Holz geschnittene Stempel vor, jedoch in solcher Weise, daß von Kunst hier nicht die Rede sein kann; man benutzte sie bereits in Babylon, um die Ziegel zu den öffentlichen Bauten mit dem Namen des Königs zu versehen, und ganz ebenso verfuhr man im römischen Reiche, um verschiedene Dinge durch aufgedrückte Stempel zu bezeichnen. Im Mittelalter war man allerdings über diese rohe Anwendung der hölzernen Stempel hinausgekommen, man machte Stempel zu Spielkarten, Initialbuchstaben und dergleichen mehr, aber das Verfahren hatte doch immer den Charakter des Stempelns. Von diesen Anfängen jedoch entwickelte sich allmälig, und endlich in Verbindung mit Buchdruck und Kupferstecherei, auch die „Formstecherei", wie die alte Bezeichnung ist, zur Kunst. Der Boden

auf welchem diese Entwickelung sich vollzog, auf dem im Wesentlichen diese Kunst dann weiter geübt wurde, war Deutschland, und wir können deshalb, sowohl der Erfindung als der Vollkommenheit der Leistungen wegen, die Holzschneiderei eine echt deutsche Kunst nennen. Als solche hat sie sich im Laufe des 16. Jahrhunderts bewährt, und sie hat auch das allgemeine Schicksal deutschen Wesens nach dem dreißigjährigen Kriege getheilt: sie gerieth in Verfall und wurde durch die Pariser Mode überflügelt. Denn die Pariser Kupferstecherschule in der zweiten Hälfte des 17. und der ersten des 18. Jahrhunderts blühte außerordentlich, und verdrängte durch ihre feinen, glanzvollen Arbeiten den derberen Holzschnitt, den man bald gar nicht mehr verstand. Er kam außer Gebrauch, und erst um das Jahr 1800 gelangte er wieder durch den Engländer Bewick und die Deutschen Unger und Gubitz in künstlerische Uebung, freilich auch, um sich zu einem ganz neuen und ungeahnten Leben zu entfalten.

Technik. Die Holzschneidekunst, die auch Xylographie genannt wird, unterscheidet sich in ihrem Verfahren von der Kupferstecherei grundsätzlich dadurch, daß sie die Zeichnung nicht vertieft in den Grund hinein, sondern erhaben aus demselben herausarbeitet. Ihre Technik besteht demnach wesentlich in Folgendem. Auf die ganz ebene, mit Kremser Weiß überzogene Oberfläche eines, etwa einen Zoll starken Holzes — des Stöckchens, — das gemeinhin dem Buxbaum entnommen ist, zeichnet man das Original oder dessen Wiederholung nach einer Bause mit Bleistift derart auf, daß Alles genau in bestimmten, klaren Linien ausgeführt ist. Diese Linien bleiben als erhabene Rippen stehen, während alles zwischen ihnen gelegene Holz bis auf eine mäßige Tiefe mittelst Bohrer, Stichel, Messer und anderer Werkzeuge herausgehoben wird. Beim Abdruck, der auf der Buchdruckerpresse erfolgt, geben dann die erhabenen Linien die Farbe wieder, und die Zeichnung erscheint vollkommen ebenso, natürlich nur umgekehrt, als Spiegelbild derer, die auf dem Stocke sich befand, bevor der Schnitt begonnen wurde. Dieses, in seinem Wesen so außerordentlich einfache Verfahren gestattet nichtsdestoweniger eine große Durchbildung, eine erhebliche Feinheit der Linien, es läßt den Ausdruck künstlerischen Gefühls und klar gezeichneten Stylcharakters zu, so daß es sich für die Darstellung kleinerer Gegenstände ebenso wohl eignet, als für einen größeren Maßstab, denn man kann leicht durch Zusammenfügen mehrerer Stöckchen ein großes erhalten. Das umgekehrte Verfahren, die Linien in den Stock zu vertiefen, ist unkünstlerisch; es liefert schwarze Abdrücke mit weißer Zeichnung oder wie sonst die Farben gewählt sind, und eignet sich fast nur für mathematische Zeichnungen und dergl. m. Läßt man die Fläche innerhalb der äußeren Umrisse stehen, so wird das Bild silhouetttenartig, und kann also auch auf eigentlichen Kunstwerth

nicht Anspruch erheben. Bei sorgfältiger Behandlung hält ein Holzschnitt viele Tausende von Abdrücken aus, doch liegt in dem Mittel der Anfertigung von Abklatschen (s. g. Cliché's) die Möglichkeit, eine ganz unbegrenzte Zahl von Drucken zu erhalten.

Wesen und Bedeutung.

Seinem Wesen nach liebt der Holzschnitt eine markige Darstellung, die in der faserigen Structur des Holzes beruht, und der deshalb leicht eine gewisse Derbheit eigen ist. Er ist auf Idee und Zeichnung in viel ausschließlicherem Maße hingewiesen, als der Kupferstich, der im Stande ist, Ton und Farbe in seinem weichen, geschmeidigen Stoff anklingen zu lassen; auch verfährt der Holzschnitt im Gegensatz zum Kupferstich gleichsam negativ, d. h. er arbeitet nicht die Zeichnung ihren Linien nach wirklich, sondern er nimmt den Grund zwischen den Linien heraus und berührt diese eigentlich gar nicht, so daß die Innigkeit des künstlerischen Zusammenhanges zwischen der arbeitenden Hand und Dem, was man im Abdruck sieht, eine geringere ist. Zudem sind diese Linien nicht so fest, sicher und zart als im Kupfer, so daß der Holzschnitt an künstlerischer Ausdrucksfähigkeit dem Kupferstiche nachsteht. Allein dafür besitzt er andere Vorzüge, die es leicht vergessen lassen, wenn er darauf verzichten muß, malerischen Schmelz und Farbenreize wiederzugeben. Denn die natürliche Einfachheit und Schlichtheit, welche Gehalt und Wahrheit fordern, nähern den Holzschnitt sehr dem allgemeinen Verständniß und gestatten, künstlerische Ideen auf eine gemeinfaßliche Weise auszudrücken, während sie doch zugleich diesen künstlerischen Ideen keinerlei Zwang anthun, sondern sie ganz und voll empfunden in die Form übergehen lassen. Die Leichtigkeit des Druckes und die unmittelbare Verbindung mit dem gedruckten Worte haben den Holzschnitt in unseren Tagen zu einer kulturgeschichtlichen Macht erhoben, und gerade diesen seinen Eigenschaften ist es gewiß mit zu danken, daß ein besserer Geschmack in den Massen des Volkes allmälig sich auszubreiten beginnt. Da liegt der ganze Schwerpunkt: der Kupferstich ist die vollkommenste der nachbildenden Künste, der Holzschnitt die volksthümlichste! Und von dieser seiner kulturgeschichtlichen Bedeutung läßt sich seine künstlerische gar nicht trennen: Beides ist auf das Innigste mit einander verwachsen. Was seine Uebung in unserer Zeit betrifft, so hat er seine alte Verwandtschaft mit deutscher Art und deutschem Wesen nicht verleugnet. Noch immer findet er bei uns seine verständnißvollste Pflege, und wenn in den letzten Jahrzehnten sich die Franzosen, wie im Kupferstich so auch im Holzschnitt, durch eine tadellose Technik und eine meisterhafte Darstellung von Gegenständen, die der Verstand begreift, hervorthaten, so blieb ihnen das Gemüthvolle und Sinnige, welches dem Holzschnitte eigen ist, doch fremd. Dies aber ist bei uns zur schönen Blüthe aufgebrochen, und ein Blick in

die liebenswürdigen Blätter Ludwig Richter's lehrt, daß das eigenste Wesen des Holzschnittes hier wohl verstanden und gepflegt ist. Andererseits hat sich die Technik des Holzschnittes so vervollkommnet, daß man selbst Metallstiche in Holz nachgeahmt hat, doch kann dies nur gebilligt werden, wenn von einem kostbaren Stiche ein Abbild zur Belehrung gegeben werden soll, also etwa von einem Dürer'schen Stiche in einem kunstgeschichtlichen Werke; wollte man aber dem Holzschnitt allgemein den Charakter des Stiches aufzwingen, wie dies vorgekommen ist, so würde man bald erkennen, daß dies sehr thöricht sei, denn es hieße, das Gute und Mögliche aufgeben, um Unmögliches und Schlechtes zu erzielen. Leider hat aber auch der massenhafte Holzschnittsbedarf unserer Zeit vielfach rein handwerkliche Fabrikarbeit begünstigt. — Daß man statt eines Holzstöckchens eine Tafel von weichem Metall nehmen, im Uebrigen aber die Technik des Holzschnittes anwenden kann, erscheint wohl sehr naheliegend. Schon im Mitelalter verfuhr man so, und ganz besonders in unsren Tagen hat man derartige Versuche und Anwendungen in der verschiedensten Weise gemacht. Es versteht sich von selbst, daß ein geübtes Auge am Abdruck erkennt, ob ein Holzschnitt oder ein Metallschnitt vorliegt.

3) Der Steindruck.

Der Steindruck. Indem wir nicht sagen Steinzeichnung (Lithographie), sondern Steindruck, wollen wir von vornherein den großen Unterschied dieses Verfahrens von den beiden vorhergehenden bezeichnen, denn es ist nicht, in dem Sinne und Maße wie diese, künstlerisch. Der Schwerpunkt desselben liegt im Drucke; eine ihm wahrhaft eigene Technik des Zeichnens, Stechens oder Schneidens hat es nicht, vielmehr eignet es sich alle möglichen Weisen zu zeichnen und zu stechen an, nur um sie für den Druck verwerthen zu können. Deshalb ist der Stein als solcher vorzugsweise von technischer Bedeutung; das innige Verwachsen einer künstlerischen Idee mit dem Stoffe, wie es beim Kupfer und Holz sich zeigte, ist hier nicht möglich. Allein trotzdem hat der Stein durch seine Technik eben Eigenschaften erlangt, die ihn unersetzlich für die künstlerische Vervielfältigung machen, und ihm demgemäß eine künstlerische Bedeutung geben.

Die Erfindung.

Der lithographische Stein ist ein natürlicher Kalkstein, der sich am besten in den Brüchen zu Solenhofen, im fränkischen Jura an der Altmühl findet. Er bricht in Tafeln von etwa 2 bis 15^{cm} Stärke und bis zu einer Größe von etwa 1 bis 1,5 □^{m}, wird auf der einen Seite geschliffen und so in die Steindruckereien verschickt. Je nach dem Zeichnenverfahren wird er hier auf eine bestimmte Weise noch mechanisch oder chemisch behandelt. Die Erfindung, den Kalkstein überhaupt als Druckplatte zu benutzen, rührt von Aloys Senefelder (geb. 1771 zu Prag, gest. 1834 zu München) her, und wurde auch von ihm in ihren Grundzügen so aus-

gebildet, wie man sie heute übt. Die verschiedenen Arten, den Stein zu behandeln, sind aber folgende.

Der Steinstich.

Der **Steinstich** oder die s. g. Gravirmanier ist eine Nachahmung des Kupferstiches, nur mit dem Unterschiede, daß eben der metallische Stoff und mit ihm die Werkzeuge, welche ihn bearbeiten, verschwunden ist. Die Striche in den harten, körnigen und trocknen Stein schneidet oder ritzt der scharfe Diamant, nachdem die Oberfläche vorher geschliffen und geätzt ist. Das Aetzen nämlich, welches mittelst einer stark verdünnten Mischung von 3 Theilen Salpetersäure zu 1 Theil Schwefelsäure erfolgt, löst nicht wie beim Kupfer den Stoff auf, sondern es bewirkt eine chemische Veränderung des Steines, indem der kohlensaure Kalk sich in schwefel- und salpetersauren verwandelt, der andere technische Eigenschaften als jener besitzt. Unter diesen tritt ganz besonders die hervor, daß der geätzte Stein die Druckfarbe nicht annimmt, so daß also nur die Stellen, wo die geätzte Oberfläche wieder aufgerissen, oder die, wo vor dem Aetzen eine deckende Zeichnung gemacht war, drucken. Der Steinstich wird entweder auf einem schwarzen Grunde oder auf dem natürlichen Steine, je nach der Gewohnheit der Lithographen, ausgeführt und kann von dem Zeichnentische sogleich in die Presse gebracht werden. So industriell bedeutend dies Verfahren ist, da es im Stich, wie im Druck billiger als der Kupferstich sich stellt, so läßt sich doch nicht leugnen, daß die so angefertigten Steindruckblätter gegen die Kupferstiche gehalten, hart, stumpf und kalt erscheinen, weshalb man für künstlerische Gegenstände von dieser Technik nothwendig abstehen muß. Die Kälte des Steines klingt im Abdruck nach, und die einzelne Linie ist durch das Korn des Steines ganz um den geschmeidigen Schwung und die elastische Weiche gebracht. Dafür ist der Steinstich aber bei der Herstellung von Landkarten, Baurissen und dergl. eher an seiner Stelle.

Das Zeichnen auf dem Steine.

Ungleich selbständiger als in diesem übertragenen Verfahren zeigt sich die Steintechnik da, wo die Zeichnung nicht vertieft, sondern erhaben gemacht wird, so daß der Stein dann von solcher, auf **seiner Oberfläche gemachten Zeichnung** den Abdruck giebt. Die Anfertigung dieser Zeichnung aber bietet keine wesentlichen Eigenthümlichkeiten, so daß Derjenige, welcher mit der Feder, dem Tuschpinsel und der Kreide auf Papier arbeiten kann, auch im Stande ist, auf dem Steine zu zeichnen, denn die Unbequemlichkeit, daß die Zeichnung links oder umgekehrt wie im Spiegelbilde gemacht werden muß, überwindet er bald, und etwaige praktische Handgriffe eignet er sich schnell an. Wenn der Maler hierdurch Gelegenheit findet, seine Arbeiten selbst als Originale auf den Stein zu bringen, so gewinnt das Verfahren zwar an Werth, aber ursprünglich

künstlerisch kann es im vollen Sinne doch nicht werden, da die Herstellungsart der Zeichnung selbst eine entlehnte ist und mit dem Stoff des Steines in keinem inneren Zusammenhange steht. Die Originalsteinzeichnung, so viel Verwandtes sie auch mit der Kupferradirung haben mag, unterscheidet sich von dieser doch wesentlich dadurch, daß sie auf der Oberfläche bleibt, und den Stein nur als Zeichnengrund wählt um seiner Druckeigenschaften willen, daß hingegen die Radirung in den Stoff selbst mit einem nur ihr eigenen Werkzeuge, der Nadel, künstlerisch eindringt, und im Abdrucke die Eigenthümlichkeiten des Kupfers durchklingen läßt. So kommt es, daß ein Steindruck stets hinter der Zeichnung desselben Gegenstandes von demselben Künstler zurücksteht, während die Radirung durch eine Federzeichnung im Allgemeinen nicht ersetzt werden kann.

Die Kreide- und Tuschzeichnung.

Um auf einem Stein zu zeichnen, wird derselbe mit feinem Silbersand gerieben, so daß die Oberfläche rauh wird und das Korn des Steines zeigt, weshalb man diesen Vorgang auch das Körnen nennt. Derselbe soll eine leichte Annahme der Zeichnenstoffe bewirken, die auf dem rauhen Grunde natürlich eher und sicherer einen Strich geben, als auf dem glatt geschliffenen. Die schwarze Kreide und die Tusche, welche man bei Papierzeichnungen anwendet, werden durch künstliche Präparate aus Fett, Lampenruß, Wachs und ähnlichen vielfach abwechselnden Zusätzen hergestellt und heißen, obwohl sie eigentlich weder Kreide noch Tusche im herkömmlichen Sinne sind, dennoch lithographische Kreide und lithographische oder chemische Tusche. Jene schneidet man in Stiftform, bei dieser bedient man sich der Feder und des Pinsels, und kann mit solchem Materiale ausgerüstet nun an die Arbeit gehen. Ist diese vollendet, so ätzt man den Stein und giebt ihn in die Presse. Aus der Anwendung von Tusche und Kreide ergiebt sich sofort, daß die Zeichnung auf dem Steine breit und pastos erscheint, so daß sie nicht durch charakteristische Linienführung, sondern durch die Flächen wirkt. Hierin ist diese Technik echt malerisch, indem sie ähnliche Wirkungen erzielen will wie die Oelfarbe; ihre Zeichnenmittel behandelt sie wie Malstoffe, und arbeitet mit ihnen ähnlich, wie der Maler mit den seinigen, wenn er z. B. in Sepia ein Blatt ausführt. Es ist ihr aber unmöglich, einen feinen, wohl empfundenen Linienumriß, überhaupt nur eine lebensvolle Linie zu machen, denn der Pinsel, sowohl wie die Kreide gehen nothwendig in das Breite; jener ist an sich zur festen Linienführung untauglich, diese giebt eine Linie, deren Zug und Kern nicht voll und markig, sondern griesig, durch das Korn des Steines gebrochen, erscheint. Auch die Feder kann hier keinen Ersatz bieten, da die fettige Tusche nicht leicht und rein aus ihrer Spitze fließt, und da enge Strichlagen gern in einander übergehen, so daß wieder

Flächen entstehen. Eine empfundene und im Einzelnen so durchgeführte Zeichnung, wie der Bleistift sie auf Papier giebt, läßt sich auf dem Steine nie erzielen, und es folgt hieraus, daß sich zu einer Vervielfältigung mittelst Kreide oder Tusche nur Gegenstände eignen, die im kleineren Rahmen, wie solchen die Größe der Steine bedingt, mit einer breiteren, durch Flächen wirkenden Technik sich darstellen lassen. Es können dies also nur solche Bilder sein, wo das Charakteristische untergeordnet ist und die Stimmung überwiegt, so daß also diejenigen, welche Personen in bedeutsamer Handlung und Auffassung zeigen, im Allgemeinen nur sehr mangelhaft durch die Steinzeichnung wiedergegeben werden können; wie dies denn auch alle bis jetzt erschienenen lithographirten Blätter beweisen, welche inhaltreiche religiöse, geschichtliche und mythologische Werke vervielfältigen sollten. Dagegen gestatten die reichen Mittel, Stimmungen auszusprechen, eine ausgezeichnete Wiedergabe der Landschaft, die sich weder in Kupfer noch in Holz auf so vollkommene Weise vervielfältigen läßt als in Stein; zumal man hierbei mit sehr geringer Mühe im Stande ist, die Wirkung der eigentlichen Zeichnung durch Ueber- oder Unterdruck von farbigen Tönen erheblich zu verstärken. Neben der Landschaft eignet sich, wiewohl weniger als diese, das Genrebild, ganz besonders in der Form der geistreichen, leicht hingeworfenen Zeichnung, zur Lithographie, welche auch wohl das Eigenthümliche von Zeugstoffen und in beschränkterem Grade ebenfalls die Farbe in der Stimmung des Ganzen anklingen lassen kann.

Der Farbendruck.

Die Verbindung der eigentlichen Kreide- oder Tuschzeichnung mit farbigen Tönen ist die einfachste Form des farbigen Steindrucks oder des s. g. Farbendrucks. Derselbe hat sich die Aufgabe gestellt, durch mechanischen Druck Kunstblätter herzustellen, die in der Farbe gleich Oelgemälden oder Aquarellen wirken, und er hat dazu ein sinnreiches Verfahren gefunden, dessen hauptsächlicher Theil darin besteht, daß soviele einzelne Steine, — Farben- oder Tonplatten, — angefertigt werden, als man im Originale verschiedene Farben und Töne unterscheiden kann. Man zeichnet zu dem Ende den Umriß der Zeichnung nach einer Pause mit der Feder auf den Stein, und macht von diesem einen und so viele Umdrucke auf andere Steine als Farben vorhanden sind. In der Hauptplatte legt man dann nur die tiefsten Schatten an, und auf den Tonplatten bedeckt man nur die Stellen mit chemischer Tusche, welche denen im Original entsprechen, wo die betreffende Farbe auftritt. Ist die Lithographie beendet, so wird zuerst die Hauptplatte gedruckt, und danach geht der Bogen Papier über sämmtliche Farbensteine nach einer gewissen Ordnung, und zwar so, daß mit feinen Nadeln bestimmte Punkte des Papiers auf dieselben bestimmten Punkte aller Platten gebracht werden, und daß so die Farben allemal sich

genau der Umrißzeichnung in gehöriger Weise einfügen. Man hat so an 30 Farben schon über einander gedruckt, und allerdings höchst überraschende Ergebnisse erzielt; allein es läßt sich doch nicht leugnen, daß einestheils hier der Stimmungscharakter der Lithographie noch stärker als bei der schwarzen Zeichnung sich geltend macht, und daß anderntheils die mosaikartige Herstellung des Druckes den künstlerischen Zusammenhang stört. Die Schwächen des Farbendrucks bestehen also in der Schwierigkeit, eine individuelle Charakteristik zu geben und die Farben zur vollen malerischen Harmonie zusammenzubringen. Beides wird nicht erreicht, wenn die Originale eine gewisse Grenze überschreiten, wenn sie nämlich inhaltlich bedeutsam, oder technisch in der Färbung schmelz- und glanzreich werden. Es ist also bedenklich, ein Geschichtsbild und ein Bildniß höheren Ranges, oder ein Gemälde des Correggio, Rembrandt und anderer großer Coloristen, welche man schon in der gewöhnlichen Copie nicht voll wiedergeben kann, im Farbendruck vervielfältigen zu wollen, denn man wird nie den Charakter jener und die Farben-Poesie dieser auch nur annähernd erreichen können. Für die Landschaft, das leichtere Genrebild, für Architekturen, für Ornamente und dann für solche Gegenstände, die man um eines wissenschaftlichen oder belehrenden Zweckes willen farbig wiedergeben will, findet jedoch der Farbendruck seine entsprechende und richtige Anwendung. Und wir müssen es anerkennend hervorheben, welche Vollendung er einzelnen seiner Erzeugnisse zu geben gewußt hat, und wie sehr es ihm zuweilen gelungen ist, in der Farbe die volle malerische Stimmung des Originales wiederzugeben. Freilich ist er auch oft mißverstanden und zu Arbeiten verwendet worden, für die er nicht taugte, so daß an der Stelle von Kunstblättern schließlich trotz der großen aufgewendeten Mühen und Kosten nur verbesserte Tuschbilder zum Vorschein kamen. Auch erfordert das Herauslesen und Vertheilen der Farben des Originales auf die einzelnen Platten, wie ebenfalls die Mischung der Druckfarben ein so empfindsames und für Farbenwirkung geübtes Auge, das „Aufnadeln“ des Papierblattes auf eine große Zahl von Steinen eine so sichere Hand, daß bei der mühsamen und langwierigen Arbeit sich nicht viele Lithographen und Drucker finden, die, einander verstehend und ergänzend, ihrer Aufgabe vollkommen gewachsen sind.

4) Die Photographie.

Die Photographie. Wenn beim Kupferstich, Holzschnitte und Steindrucke stets eine Platte, eine Form verlangt wurde, die nur durch eine künstlerische Thätigkeit hergestellt werden konnte, und wenn selbst, wie wir so eben noch sahen, beim Druck eine gewisse Begabung sich zu erkennen geben muß, so fällt das künstlerische Arbeiten in diesem Sinne bei der Photographie fort. Die Natur arbeitet und der Mensch lenkt diese Arbeit nur auf gewisse Ziele und leitet sie; er thut hier einerseits der Natur

Handlangerdienste, indem er die Stoffe, in welchen diese arbeiten soll, bereitet, andererseits beherrscht er sie, da er ihr Zeit, Ort und Maß vorschreibt. Im Wesen der Photographie aber liegt nichts Künstlerisches, und wenn dieselbe zur Darstellung von künstlerisch wirksamen Gegenständen benutzt wird, so wird sie selbst darum eben so wenig künstlerisch, als sie anatomisch wird, wenn sie anatomische Präparate, oder als sie militärisch wird, wenn sie Schanzen, Geschütze und Geschosse in bildlicher Vervielfältigung darstellt. Immer ist bei Allem, was der Photograph vervielfältigend darstellt, soviel Verständniß der Sache nöthig, daß er den Gegenstand auch von der rechten Seite, im rechten Lichte aufnimmt, und da dies bei künstlerisch wirksamen Dingen nur geschehen kann, wenn er selbst einiges künstlerische Verständniß besitzt, so spielt durch diese lose Berührung die Photographie als Thätigkeit in das Kunstgebiet hinüber. Man könnte sie ein Kunsthandwerk nennen, wenn sie nicht durch die Dienste, die sie der Kunst leistet, dieser doch näher stünde, als die Kunsthandwerke sonst. Denn es läßt sich nicht bestreiten, daß trotz des unkünstlerischen Verfahrens der Photographie, ein großer Theil ihrer Erzeugnisse von unbestrittenem, in gewissem Sinne einzigem Kunstwerthe ist, und daß keine andere Vervielfältigungsart an Bequemlichkeit und Zuverlässigkeit diese erreicht. Sie hat sich der Kunst in der kurzen Zeit seit ihrer Erfindung unentbehrlich gemacht, und keinem anderen Zweige der menschlichen Thätigkeit hat sie so wirksam gedient, wie der Kunst; denn nicht nur, daß sie der Forschung eine große Zahl von Ansichten und Aufnahmen ferner, entlegener und werthvoller Bauten und Denkmäler in ungeahnt treuer Abbildung zuführte, sie wirkte auch durch die unendlichen Mengen von Photographien aller Art nach Kunstwerken und besonders nach Gemälden unberechenbar anregend auf die Massen. So gab sie der Kunstwissenschaft in manchen Fällen eine bisher nicht vorhandene Sicherheit, und nicht minder trug sie zum Verständniß der Kunst und zur Förderung allgemeiner Bildung erheblich bei. Bei einem solchen Verhältniß kann der Photographie eine künstlerische Bedeutung nicht abgesprochen werden, aber diese beruht eben ganz und gar darauf, daß der Gegenstand, den sie darstellt, an sich künstlerische Bedeutung und Schönheit besitze. Ihr fehlt Das, was den Künstler zum Künstler macht: daß er selbst einen widerstrebenden Gegenstand in seiner Darstellung dennoch künstlerisch gestaltet, die Auffassung. Ohne Auffassung, ohne Antheil an eigentlicher Kunstthätigkeit in irgend welcher Art kann sie aus sich heraus zwar nie beanspruchen, selbst eine Kunst, wenn auch nur eine nachbildende, zu sein, allein sowohl die Regelung und Beobachtung der Arbeit, welche die Natur verrichtet, als auch die Wahl des Standortes und des geeigneten Zeitpunktes klingen dennoch an künstlerisches Arbeiten an, so daß

man, indem dieser leise Anklang durch die wichtigen Beziehungen zur Kunst, die eben angedeutet wurden, verstärkt wird, am Richtigsten in der Photographie eine vervielfältigende Kunst, im Gegensatz zu den drei nachbildenden Künsten, erkennen muß.

Technik. Das Prinzip der Photographie, des Lichtzeichnens, besteht bekanntlich darin, daß die Verbindungen des Silbers mit Jod, Brom, Chlor u. s. w. im Lichte sich zersetzen und in metallisches Silber von schwarzer Färbung übergehen, wobei die Schwärzung nach dem Grade und der Stärke des Lichtes abgetönt ist. Um solche Verbindungen auf einer Fläche herzustellen, und diese dem Lichte auszusetzen, sind eine Anzahl chemischer Vorgänge und mechanischer Vorrichtungen nöthig. Man überzieht nämlich eine feine, saubere Glastafel mit einer dünnen Haut eines Collodiums, welchem Jodkalium und ähnliche Stoffe zugesetzt wurden, und taucht die Tafel in eine Lösung von salpetersaurem Silberoxyd. Hierbei wird ein chemischer Proceß ausgeführt, der mit der Bildung von Jodsilber endigt, so daß man nun eine für die Eindrücke des Lichtes empfindliche Fläche gewonnen hat. In der camera obscura, die vorher gehörig eingestellt worden war, zeichnet sich auf dieser, in ihre Rückwand gebrachten, Collodiumfläche das verkleinerte, umgekehrte Bild des darzustellenden Gegenstandes so ab, daß das Jodsilber an den Stellen, welche in Wirklichkeit hell und weiß sind, schwarz, an denen aber, welche dunkel sind, unverändert erscheint. Durch ein weiteres chemisches Verfahren wird das nicht vom Lichte berührte Jodsilber aus der Collodiumhaut entfernt, so daß in dieser, klar auf der durchsichtigen Glastafel, die Zeichnung in metallischem Silber zurückbleibt. Eine solche Platte heißt ein Negativ; sie wird dazu verwendet, um empfindlich gemachtes Papier scharf gegen die Silberzeichnung zu pressen und beide in diesem Zustande dem Lichte auszusetzen. Das Papierbild ist dann ein positives, da die Silberschicht des Negativs das Durchdringen und Wirken des Lichtes an den Stellen, welche im Gegenstande hell waren, verhindert, so daß diese auch jetzt wieder sich hell zeigen, während die ungeschwärzten, also durchsichtigen Stellen des Negativs das Licht hindurchlassen und im Positiv wieder dunkel erscheinen. Die Entfernung des ungeschwärzten Jodsilbers aus dem Papiere schließt die chemischen Behandlungen, und es folgt dann noch eine mechanische, um dem photographischen Bilde ein besseres Ansehen zu geben. Aus diesem, nur in seinen weitesten Grundzügen angedeuteten Verfahren folgt aber, daß in demselben, als einer menschlichen Thätigkeit, an und für sich kaum eine Spur von Kunst zu erkennen ist, und daß, wenn die Photographie dennoch eine vervielfältigende Kunst wird, sie hierzu durch andre Umstände gelangt, die wir anzudeuten versuchten. — Uebrigens darf wohl auch noch

daran erinnert werden, daß in diesem Herstellungsverfahren selbst die Bedingung von Verstößen gegen die natürliche Richtigkeit der Zeichnung liegt, insofern nämlich die Krümmung der Oberflächen der, in den photographischen Apparaten zu verwendenden Glaslinsen und die optischen Brechungsverhältnisse derselben z. B. die geraden Linien an den Gegenständen im Bilde gekrümmt erscheinen lassen, wodurch denn natürlich Verzeichnungen eintreten, die zwar dann verschwindend gering werden, wenn der Apparat dem Gegenstande nahe sich befand und das Gesichtsfeld klein war, die aber sehr empfindlich werden, wenn es sich um größere Aufnahmen von Bauwerken mit durchgehenden geraden Linien der Architektur handelt. In solchem Falle würden, wenn der Apparat zu ebener Erde stand, z. B. alle senkrechten geraden Linien als Curven, die nach dem oberen Rande der Photographie hin convergiren, erscheinen: eine Erscheinung, die deutlich und ernst gemahnt, wie hier an Stelle der lebendigen Auffassung und des bewußten Strebens nach Naturwahrheit die mathematisch strengen Bedingungen des optisch-mechanischen Apparates getreten sind.

Der Lichtdruck.

Nach den Versuchen Daguerre's mit den s. g. Daguerrotypen hatte im Jahre 1839 Talbot die Papier-Photographien erfunden, welche seitdem in so ungemein vervollkommneter Weise in allen gebildeten Ländern zahllos angefertigt werden. Schon bald nach dieser Erfindung beschäftigte man sich mit Versuchen, die feine Collodiumhaut mit der Silberzeichnung auf eine Metall- oder Steinplatte zu übertragen, das Silber fest mit der Platte zu verbinden und das Collodiumhäutchen durch Aetzung zu entfernen, so daß die Silberzeichnung auf der Platte erhaben dastände und zum Druck in der Presse geeignet würde. Nach langen Mühen gelangten endlich in Deutschland, England und Frankreich verschiedene Personen dahin, dies Problem auf verschiedene Art, jedoch in einer Weise zu lösen, welche zu großen Erwartungen berechtigt. In mißachtender Verkennung der deutschen Sprache oder in gedankenloser Annahme der im Auslande aufgekommenen Bezeichnungen haben aber einige unsrer Landsleute dies Verfahren mit den Namen der Photolithographie, der Chromophotolithographie, der Albertotypie, der Heliotypie u. s. w. belegt: Namen, welche zugleich auf einen Zug unberechtigter Eitelkeit oder einen erheblichen Mangel an gutem Geschmack schließen lassen. Nichts kann hier eine klarere, bündigere und zutreffendere Bezeichnung sein, als das Wort Lichtsteindruck oder Lichtdruck.

Stufenfolge der nachbild. Künste.

Wir sehen so in den nachbildenden Künsten, denen die Photographie sich als eine nur vervielfältigende anschließt, eine **Stufenfolge vom künstlerischen Schaffen zum mechanischen Nachmachen herab.**

Der Kupferstich steht der Kunst am nächsten, ihm folgt der Holzschnitt, und an diesen reiht sich, an künstlerischer Ursprünglichkeit gegen jene beiden schon sehr arm, der Steindruck, während die Photographie sich nur noch den Schein der Kunst borgt. Aber die letztere gerade ist den wirklich nachbildenden Künsten wenigstens vorübergehend gefährlich geworden, und hat sich schnell einen bedeutenden Theil des Feldes angeeignet, welches früher jenen allein gehörte. Nicht die tausend und aber tausend Blätter und Blättchen mit den Abbildungen von Bauten, Denkmälern und Malereien aller Zeiten und Völker beengen die Wirksamkeit der nachbildenden Künste, da wir jene Massen von Darstellungen ohne die Photographie nie erlangt haben würden, sondern die verhältnißmäßig wenig zahlreichen Vervielfältigungen von solchen schwierigen Originalen, die ehedem in Kupfer gestochen worden wären, nun aber photographirt werden. Denn nicht minder der Umstand, daß der Stich eines solchen Werkes Tausende von Thalern kosten würde, während die negative Platte für eine hiergegen verschwindende Summe herzustellen ist, wie der, daß nur eine kleinere Zahl von Abdrücken Liebhaber finden werden, lassen die photographische Vervielfältigung, die so schnell zu machen ist, und die das Original so treu wiedergiebt, als besonders geeignet erscheinen. Manches Werk, welches ehedem nicht gestochen worden wäre, findet jetzt so auch seine Vervielfältigung, und wenn etwa zeitweise manche der nachbildenden Künstler sich durch die Photographie bedroht sahen, so gleicht sich das Verhältniß mehr und mehr aus, und schließlich gewinnt doch nur die Kunst, ja selbst die Gefahr für den einzelnen Künstler schwindet, sobald die Kräfte dem neuen Bedürfniß entsprechend vertheilt sind. Von einer Verdrängung des Kupferstiches, geschweige gar des Holzschnittes oder des Steindruckes, durch die Photographie kann nur der Unverstand sprechen, denn keine der nachbildenden Künste ist durch etwas Anderes, das ihr Wesen doch nie ganz trifft, zu ersetzen. Und gerade der Kupferstich wird nie zu umgehen sein, wenn es sich um Wiedergabe inhaltlich bedeutender Werke in würdigster Weise handelt, denn der Geist des nachbildenden Künstlers lebt in einem solchen Stiche und verleiht demselben eine Weihe, welche die Photographie nie erreichen kann.

Letzter Zweck derselben.

Ueberblicken wir den ganzen Schatz Dessen, was die nachbildenden Künste uns bieten, so erkennen wir als ihren vornehmsten Zweck die weiteste Einführung der Kunst in das Leben. Während in Museen, Kirchen und Palästen die kostbaren Werke nur zu immerhin beschränktem Genusse da sind, während nur der Bemitteltere seinen Wanderstab zu fernen Denkmälern und Kunstwerken richten kann, tragen die Kunstblätter in der verschiedensten Weise die Anregung und die Liebe zur Kunst in alle Schichten des Volkes, und bringen als einfacher Holzschnitt oder als kleines photo-

graphisches Bildchen selbst dem Armen eine ähnliche uneigennützige Freude, wie ein kostbares Gemälde dem Reichen gewährt. Die soziale Kraft der Kunst zur Veredlung des Menschen wird erst durch die Erzeugnisse der nachbildenden Künste recht augenfällig, so daß es kaum des Rückblickes in die Geschichte bedarf, um die ethische Bedeutung der Kunst, wenn nicht zu erkennen, so doch zu ahnen. Denke man die Kunstdrucke aus dem Leben der Gegenwart fort, so würde uns die Erscheinung desselben unkenntlich vorkommen, und wir würden nicht im Stande sein, nur annähernd uns in einen solchen Zustand zu versetzen. Wenn dem aber so ist, so muß auch die große Menge der Vervielfältigungen von Kunstwerken endlich doch bessernd und veredelnd selbst in Kreise dringen, die sonst ohne jede künstlerische Anregung im Strome des Lebens dahintreiben. Kann aber die Kunst diese Geister finden und berühren, so sind ihr die besseren gewiß, und es kann nicht fehlen, daß sie zur allgemeinen Bildung und Veredelung ihren bedeutungsreichen Theil so beiträgt. Dies aber im allgemeinsten Sinne kann sie weder durch einzelne Prachtbauten, noch durch einzelne Standbilder, der Werke im geschlossenen Raume nicht zu gedenken, sondern nur durch die zahllosen Massen der Vervielfältigungen, die in jeder Minute erneuert aus Presse und Copirrahmen hervorgehen, und überall hin schnell ihren Weg finden.

Ein so großartiger Aufschwung der künstlerischen Vervielfältigung ist erst seit kaum einigen Jahrzehnten erreicht, und was er bereits in kulturgeschichtlicher Hinsicht gewirkt hat, wird keinem Denkenden zweifelhaft sein. Auch daß gerade unsere Zeit ihn hervorbringen mußte, ist gewiß kein Zufall, vielmehr hängt er im Innersten mit dem ganzen Streben dieses Jahrhunderts, Jeden aus dem Volke zur Bildung und Freiheit zu erheben, zusammen. Was ist nicht noch Großes zu hoffen, wenn er sich fort und fort zu immer weiterer Ausdehnung und Vollkommenheit entwickelt?

I. Sachliches Verzeichniß.

Abdrücke von Kupferplatten 402.
Abklatsch 407.
Abraxassteine 156.
Act 79.
Action s. Haltung.
Aesthetik 15 u. ff.
Aetzgrund 398.
Aetzkunst 398.
Akademieen 361 u. ff.
Akademiker 368.
Akademische, das 368.
alla prima s. Malerei.
Allegorie 263.
alto rilievo s. Relief.
Anatomie, künstlerische 72 u. ff.
Anordnung 94 u. ff.
Ansicht, die 279. 280 u. ff.
Antike, plastische 219. 226. 330. 334. 346.
Antikensammlungen in Deutschland 370.
Apotheosen 250.
Aquarellmalerei 177.
Aquatintastich 401.
Arabeske 276.
Arabeskenfries 276.
architektonische Auffassung s. Auffassung.
Architekturbild 281.
Archivalische Schriften 326.
Atlanten 231.
Attribute 217.
Auffassung 86 u. ff. 289.
" , architektonische 88.
" , malerische 89.
" , phantastische 87.
" , plastische 89.
" und Gegenstand 91.
Aufnadeln 411.
Aufstellung der Bildwerke 233 u. ff.
Augenpunkt 160.
Ausdruck 217.
Ausführung in der Baukunst 119 u. ff.
" in der Bildnerei 126 u. ff.
" in der Malerei 158 u. ff.
Auszeichnungen der Künstler 379.
Backsteinbau s. Ziegelrohbau.
Balkendecke, horizontale 298.
" , hölzerne 301.
Barockstyl 303.
basso rilièvo. s. Relief.
Bau, die Ausführung 119 u. ff.
" , der Entwurf 27 u. ff.
Bauart 305.
Baudenkmäler 329.
Baukunst 27 u. ff.
" , Zweck in ders. 28. 210 u. ff.
" , ästhet. Sprache ders. 29. 66 u. ff.
" , Naturnachahmung der 65 u. ff.
" im Verhältniß zur Bildnerei u. Malerei 36.
Baumaterial 119 u. ff.
Baustyle 297 u. ff.
Bauweise 305.
Bauwerke, nach ihrem Zweck 211 u. ff.
Begabung, künstlerische 289 u. ff.
Begeisterung 8 u. ff.
Bekleidung 221 u. ff.
Belohnung des Künstlers von dem Staate 378.
Bemalen 167.
Bemalung, farbige 135, 163.
Beschreibung von Kunstwerken 350.
Betrachtung der Kunstwerke 344 u. ff.
Bewegung in malerischen Werken 237.
Bildgießerei 142 u. ff.
Bildhauerei 31 u. ff.
" , Gegenstände ders. 225 u. ff.
" , Naturnachahmung in ders. 71 u. ff.
" , Technik ders. 126 u. ff.

Bildhauerei in Stein 129 u. ff.
" in Metallen 140 u. ff.
" in Thon 150.
" in anderen Stoffen 151. 152.
" in edlen Steinen 152 u. ff.
" im Verh. zur Baukunst und Malerei 36.
" und Bildgießerei 139 u. ff.
" und Dichtung 207.
Bildhauerwerke, aus einem Stoffe 32.
" , Eintheilung derselben, 225.
" , mythologische 226.
" , christliche 227.
" , historische 228.
" , Aufstellung ders. 233 u. ff.
Bildniß, 266.
Bildschnitzerei 135 u. ff.
Blei in der Bildhauerei 149.
Bleistiftzeichnung 173.
Blumenmalerei 275.
Blüthe der Kunst 48. 52 u. ff.
Bracteaten 157.
Büsten 229.
Cameen 153 u. ff.
Carnation 168.
Carricatur 25.
Carton s. Karton.
Centralbau 302.
Charakteristik in maler. Werken 237.
Charakterbild, ethnographisches 269.
Christliche Stoffe 227 u. ff. 238 u. ff.
Chryselephantine Bilder 137.
Ciselirung, die 146.
Cliché s. Abklatsch.
Colorit s. Färbung.
Composition, malerische 102 u. ff.
Concurrenzen 385 u. ff.
Conservatoren-Amt, das 375.
Construction in der Baukunst 27 u. ff. 65. 119 u. ff. 297.
Construction der Decke 297 u. ff.
Contrapost 94.
Contour s. Umriß.
Conventionelle, das 47.
Copien von malerischen Arbeiten 333.
Daktyliothek 155.
Dammgrube 144. 145.
Darstellbare, das 206 u. ff.
Darstellung, die technische 119 u. ff. 355.
" s. d. Baukunst 119 u. ff.
" s. d. Bildhauerei 126 u. ff.
" s. d. Malerei 158 u. ff.
Deckenconstruction 297 u. ff.
Decorative Ausstattung des Bauwerks 125. 215.
Denkmäler, öffentliche 231. 234.
" Erhaltung der alten 374.
Denkmälerschatz 324.
Denkmünzen 157.
Dichterwerke, Malen nach dens. 272.
Dichtung und Kunst 7.
Dichtung und Malerei 207.
Diorama 280.
Distanzpunkte 161.
Echtheit der Kunstdenkmäler 326 u. ff.
Ehrenerweisungen 379
Ehrengehälter 378.
Eigenthumsrecht, künstlerisches 379.
Einbildungskraft s. Phantasie.
Einheit im Kunstwerke 94.
Eisen als Baumaterial 124.
Eisen in der Bildhauerei 140. 149.
Eisenstich 403.
Elfenbein-Arbeiten 137.
Émail s. Smaltemalerei.
Enkaustik 191. 195 u. ff.
Entwickelungsstufen der Kunst 46 u. ff. 86 u. ff. 306 u. ff.
Ergänzungen antiker Bildwerke 330.
Ergänzungsfarbe 166.
Erhabene, das 24.
Erscheinungsformen der Kunst 38 u. ff.
Erwähnung, ehrenvolle 379.
Erz 137 u. ff.
Erz und Stein 137.
Erzarbeiten, eingelegte 147.
Erzgießereien 147.
Erzguß 142 u. ff.
Erzmeißelung 140. 146.
Erzton 138.
Eurhythmie 117.
Expeditionen, kunstwissenschaftliche 375.
Fachakademien 368.
Fälschungen von Kunstgegenst. 334 u. ff.
Faltenwurf 223.

Farbe 76. 101. 162 u. ff.
Farbendruck auf Stein 411.
" " Kupfer 401.
Farbenharmonie 165.
Farbenskizze 190.
Färbung 168.
Federzeichnung 174.
Filigran 142.
Flachbogenstyl 304.
Florentiner Mosaiken 195.
Förderungsmittel 360. 373 u. ff.
Form und Inhalt 17. 21. 46 u. ff. 86 u. ff. 289.
Formstecherei 405.
Fresko 187.
Fries 233.
Froschperspective 160.
Galvanoplastik 150. 403.
Gattungen der Kupferstiche 402.
Gegensätze im Kunstwerke 94.
Gegenstände d. Kunstwerke 206 u. ff.
" f. d. Baukunst 210 u. ff.
" f. d. Bildhauerei 215 u. ff.
" f. d. Malerei 236 u. ff.
" , geschichtliche 228. 257.
" , mythologische 226. 254.
" , religiöse 227. 238.
Geldsammlung, öffentliche 384.
Gelegenheitsbildwerke 137.
Gemälde 178 u. ff. 331. 336 u. ff.
" , im Gegensatz zur Zeichnung 158.
Gemäldesammlungen in Deutschl. 371.
Gemmen 153 u. ff.
Genius 290 u. ff.
Genre s. Sittenbild.
Geräth, künstlerisches 125.
Geschichtsbild 236.
Geschichtsmalerei 257 u. ff.
Geschmack 16. 348. 353.
Gesellschaft, die, u. die Kunst. 380 u. ff.
Gestalt 31 u. ff. 71 u. ff. 215 u. ff.
" , Studium der menschlichen 79.
Getriebene Arbeiten s. Metalltreiberei.
Gewandung 223 u. ff.
Gießhaus 144.
Glas in der Bildhauerei 152.
Glascameen 156.
Glasmalerei 195 u. ff.
Glaspasten 155.
Gleichgewicht 95.
Gleichnisse Jesu 245.
Gliedermann 80.
Gliederung in der Baukunst 95 u. ff.
Glyptothek 371.
Gobelins 203.
Goethestiftung 383.
Goldelfenbein-Bilder 136.
Goldener Schnitt s. Schnitt.
Goldgrund 180.
gouache s. Waschmalerei.
Grabdenkmal 2 u. ff. 229.
Grabstichelverfahren 398.
Gravirmanier s. Steinstich.
Grubenschmelz 201.
Grundfarben 164.
Grundlage der Kunstübung 63 u. ff.
Gruppirung 97 u. ff.
Guß in mehreren Stücken 145.
" " Messing 149.
" " edlen Metallen 149.
" " unedlen Metallen 149.
Gußform 143.
Gypsform, verlorene 128.
Gypsguß 152.
Gypsmodell 128.
Haltung 216.
Handzeichnungen 174. 337.
Hängekuppel 302.
Hängewerk 301.
Harzfarben 179.
Häßliche, das 23.
Haustein als Baumaterial 119 u. ff.
Heiligen, die christlichen 248.
Heiligenschein 242.
Helldunkel 169.
Hermen 229.
Heroische Landschaft s. Landschaftsmalerei.
Hintergrund 169.
Historienmalerei s. Geschichtsbild.
Historische Landschaft s. Landschaftsmalerei.
Hochbild s. Relief.
Holz als Baumaterial 123.
Holzarbeit, eingelegte 195.
Holzarchitektur 123.
Holzbildnerei 135.

Holzschneidekunst 405 u. ff.
Horizont 160.
Horizontalanordnung 98 u. ff.
Hufeisenbogen 303.
Hülfsmaschinen beim Kupferstich 402.
Hülfsmodell 127.
Hülfsquellen der Kunstgeschichte 326.
Humoristische, das 25. 269.
Jagdstücke 273.
Ideal der Schönheit 17 u. ff.
Idealbild, geschichtliches 263.
" , mythologisch-menschl. 256.
" , landschaftliches 282.
Idealisirung 75.
Idealismus 309 u. ff.
Ideallandschaft 279. 282 u. ff.
Idee des Kunstwerks 206 u. ff.
Idyll, das 286.
Illustration 273.
Individualisirung in der Bildhauerei 32. 216 u. ff.
Inhalt der Kunstwerke 206 u. ff.
Inhalt und Form s. Form.
Inschriften 326.
intaglio s. Gemmen.
Intarsien 195.
Italienischer Baustyl 303.
Kämpferlinien 299.
Kartons, die 175. 189.
Karyatiden 231.
Katholicismus in der Kunst 243. 389.
Kerameutik 126.
Kern der Gußform 143.
Kirche, die und die Kunst 239. 387 u. ff.
Kirchen, die christlichen als Gebäude 212.
Kohlenzeichnung 174.
Komische, das 24.
Kostüm 223 u. ff. 251.
Kreidezeichnung 175.
" , farbige 176.
" auf Stein 409.
Kreuzgewölbe, halbkreisförmiges 300.
Kritik, kunstgeschichtliche 327 u. ff.
" , archäologische 328 u. ff.
" , künstlerische 352 u. ff.
Kunst, Ursprung 3 u. ff.
" , Begriff 11 u. ff.
" und Dichtung 7. 207.
Kunst und Natur 63 u. ff.
" und Religion 3. 38 u. ff.
" und der Staat 374 u. ff.
" und die Gesellschaft 380 u. ff.
" und die Kirche 387 u. ff.
" und die Zeit 321 u. ff.
" , hieratisch-symbolische 38. 46.
" , nationale im Alterthum 39.
" , periodische im Mittelalter 41.
" , univ.-ind. in d. Neuzeit 43. 319.
" , katholische 243. 389 u. ff.
" , keine protestantische 388.
" , christliche 212. 227 u. ff. 238 u. ff. 387 u. ff.
" , Entwickelungsstufen der 46 u. ff.
" , Erscheinungsformen der 38 u. ff.
Künste, die tönenden 6.
" , die bildenden 6. 27. 36.
" , die nachbildenden 394 u. ff.
" , die vervielfältigenden 394 u. ff.
Kunstakademien 361 u. ff.
Kunstanstalten des Staates 377.
Kunstausstellungen 381 u. ff.
Kunsteindrücke 324. 349.
Kunstgenossenschaft, die deutsche 384.
Kunstgeschichte 323 u. ff.
" , vergleichende 343.
" , Philosophie der 343.
Kunstkritik 352 u. ff.
Kunstpflege 359 u. ff.
Kunstreisen 324. 375.
Kunstsammlungen 369 u. ff.
Kunststyl s. Styl.
Kunstübung, Grundlage ders. 63 u. ff.
Kunstunternehmungen des Staates 376.
Kunstvereine 380.
Kunstweise 51. 293.
Kunstwerk, Wesen dess. 21.
" , Entstehung dess. 22.
Kunstwerke, Eindruck ders. 324. 349.
" , äußerl. Behandl. ders. 351.
" , Beschreibung ders. 350.
" , Betrachtung der 344 u. ff.
Künstler, der, und der Staat 377 u. ff.
Künstlervereine 383.
Künstlerberuf 363.
Künstlerhäuser 384.
Künstler-Unterstützungsverein 384.

Kupfer in der Bildhauerei 140 u. ff. s. a. Erz.
Kupferdruck 402.
Kupferfarbendruck 401.
Kupferstechkunde 404 u. ff.
Kupferstechkunst 396 u. ff.
Kupferstiche 337. 402.
Kupferstichkabinette 405.
Kuppel 300. 302.
Landschaftsmalerei 276 u. ff.
Lasiren 183.
Legende der Kirche 247.
" bei Münzen 157.
Lehrling und Meister 360.
Lehrmittel 360 u. ff. 374.
Lehrverfahren, das alte 360.
Leimfarben 179.
Licht und Schatten 76. 101. 161.
Lichtdruck 415.
Linearperspective 161.
Linearschattengebung 162.
Linienmanier 398.
Literatur in Beziehung auf Kunst 326.
Lithographie, s. Steindruck.
Lokalton, 171.
Luftperspective 169.
Lustige, das 24.
Madonna 247.
Madonna, sixtin., Mess. ders. 110 u. ff.
Majolika 198 u. ff.
Malarten beim Oelmalen 182.
Malen im Gegensatz zum Bemalen 167.
Malerakademien 368.
Malerei, 34 u. ff.
" , Naturnachahmung in derselben 75 u. ff.
" , Composition 102 u. ff.
" , techn. Behandlungsart. 170 u. ff.
" , Theilung der Werke nach den Darstellungsmitteln 172.
" im Verh. z. Bauk. u. Bildn. 36.
" und Dichtung 207.
" , monumentale 173. 184 u. ff.
" , Einth. der Gegenstände 237.
" , religiöse 238 u. ff.
" , geschichtliche 257 u. ff.
" , ideal-historische 261.
" , symbolisch-historische 263.
Malerei, mythologische 254.
" nach Dichterwerken 272.
" alla prima 182.
" a fresco 187.
" a secco 186.
" in Smalte 200 u. ff.
Malerischer Styl, s. Auffassung.
Malgrund 158.
Malstock 183.
Malstoffe 158.
Manier 51.
Manierismus 51 u. ff.
Mannekin s. Gliedermann.
Mantel der Gußform 143.
Maria s. Madonna.
Marine s. Seemalerei.
Marmor als Stoff für Bildwerke 129.
Marmorwerke, antike 330. 334.
Martyrien 249.
Maß, das schöne 218 u. ff.
Maßstab 84.
Medaillen 157.
Meister und Gehülfen (in der Bildhauerei) 129.
" und Lehrling 360.
Messing in der Bildhauerei 149.
Metallarbeiten 137 u. ff. 334.
" , getriebene 141.
" , gepreßte 142.
" , gegossene 142 u. ff.
" , geprägte 156 u. ff.
Metallstich 403, s. auch Niello.
Metalltreiberei 140.
Methode der Kunstgeschichte 326.
" der Betrachtung von Kunstwerken 345 u. ff.
" des Unterrichts 362 u. ff.
Miniaturen 178.
Mischfarben 164.
Mittelgrund 169.
Modell, das architektonische 31.
Modell, d. lebende 79. u. ff.
" , d. plastische 128 u. ff.
Modellirung, malerische 162.
Mosaikmalerei 192 u. ff.
Münzen 156 u. ff.
Museen, die 369 u. ff.
Mythologische Stoffe 226. 254 u. ff.

Nackte, das 221 u. ff.
Nadel, die trockene 399.
Nationale Kunst s. Kunst.
Naturalismus 310.
Natur und Kunst 63 u. ff.
" , Einfluß ders. im Großen 85.
Naturbild 236. 266. 273 u. ff.
Naturnachahmung, künstlerische 65 u. ff.
" , Prinzip ders. in der Baukunst 70.
" , in d. Bildhauerei u. Malerei 77 u. ff.
Naturschöne, das 17.
Naturstudium 78.
Naturwahrheit 72 u. ff.
" , Abweichungen v. ders. 83.
Nebenfarben 165.
Niello 202. 397.
Normal-Perspective 160.
Numismatik 156.
Oelfarben 181.
" für Wandmalereien 190.
Ordnung s. Anordnung.
Ornament u. s. Wesen 29. 65 u. ff. 304.
Orte religiöser Malereien 252.
Palette 183.
Palissy-Geschirre 199.
Panorama 280.
Papierstoff in der Bildhauerei 152.
Pastellmalerei 176.
Pasten 155.
Pastose Farben 183.
Patina 138.
Peintre-graveur 405.
Periodische Kunst s. Kunst.
Personen, Darstell. i. d. Plastik 228 u. ff.
" , biblische 245.
" , zeitgenössische in relig. Malereien 251.
Personificationen 228. 252.
Perspective 75. 159 u. ff.
Pflege der Kunst 359 u. ff.
Phantasie 5.
Photographie 412 u. ff.
Plastik s. Bildhauerei.
Plastischer Styl s. Auffassung.
Plattendecke, horizontale 298.
Poesie 6.
Polychromie 163.
Portrait s. Bildniß.
Porzellan in der Bildhauerei 151.
Porzellanmalerei 199.
Prägen 157.
Preisvertheilungen 367.
Profanbauten 212 u. ff.
Proportionalität 104 u. ff.
Prospect 280.
Punktiren, das 132.
Punktirmanier 400.
Punktirrahmen 132.
Pyramidalform 98 u. ff.
Radiren mit der Nadel 398.
Realismus 310 u. ff.
Reisen 324. 375.
Reiterstatue 231.
Relief 34. 232.
Religion und Kunst 3. 38 u. ff.
Renaissance 306.
Restauration s. Wiederherstellung.
Rhythmus 117.
Rococo 303.
Röhrensystem beim Erzguß 144.
Romanischer Styl 302.
Rundbogenstyl 302.
Sachverständigen-Vereine 379.
Satyre 26.
Scarabäer 155.
Schabekunst 400.
Schatten und Licht s. Licht.
Schattenbildung 162.
Schattengebung 162.
Schein der Wirklichkeit 35. 77 u. ff. 163.
Schlachtenmalerei 260.
Schlagschatten 162.
Schliff, der 134.
Schmelzmalerei s. Smalte.
Schmelzofen 144.
Schnitt, der goldene 106 u. ff.
" , in der Anordnung 108 u. ff.
Schöne, das 7. 13. u. ff.
" , in der Natur 17.
Schönheit 7. 13 u. ff.
" , seelische 19 u. 20.
" , Urgrund, der 20.
" , Ideal der 17 u. ff.
Schönheitsgesetze des menschl. Körpers 105.

Schönheitssinn 7. 8. 348.
Schraffirmaschine 402.
Schraffirung 398, vergl. Linearschattengebung.
Schrötlinge 157.
Schule 293 u. ff. 369.
Schutz, gesetzlicher 379.
Schwarzkunst 400.
Secco-Malerei 186.
Seemalerei 286.
Sehfeld 161.
Sgraffito 192.
Siegel 157.
Sinnliche, das 221.
Sittenbild 236. 266. 267 u. ff.
Sixtinische Madonna s. Madonna.
Skizze in der Bildhauerei 127.
" in der Malerei 174. 190.
Skulptur s. Bildhauerei.
Smalte-Malerei 200 u. ff.
Sphragistik 157.
Spielbein 79.
Spitzbogen 302.
Spitzbogenstyl 303.
Staat der, und die Kunst 374 u. ff.
Staats-Unternehmungen 376.
Staffage 279.
Staffelei 183.
Stahlstich 403.
Standbein 79.
Statue 229.
Steinarten f. Bildwerke 130. 153.
Steine, geschnittene 152 u. ff. 335 u. ff.
Steindruck 408 u. ff.
Steinschneidekunst 152 u. ff.
Steinstich 409.
Steinzeichnung 409.
Stempelschneidekunst 156 u. ff.
Stereochromie 188.
Stichgattungen 398 u. ff.
Stickereien, malerische 203.
Stiftmalerei 192 u. ff.
Stiftungen im Interesse der Kunst 383.
Stil 295.
Stillleben 275.
Stimmungsbild, landschaftl. 279. 283 u. ff.
Stoffe für Kunstwerke s. Gegenstände.
Stoffe, materielle f. Kunstwerke s. Darstellung.
Storchschnabel 402.
Studienkopf 267.
Stuck 128. 152.
Styl 295 u. ff. 308.
" der einzelnen Künste 86 u. ff. 297. 308.
Stylbild, landschaftliches 282.
Symbole, christliche 241.
Symbolische Kunst s. Kunst.
Symbolismus 238. 309.
Symmetrie 95 u. ff.
" , falsche Anwendung ders. bei Städteanlagen 96.
" , Grupp. u. gold. Schnitt 110.
Tafelbilder 173. 178 u. ff.
Talent 290 u. ff.
Tarsia 195.
Technik als solche 203 u. ff. 364.
Tektonik 126.
Tempel im Alterthum 211.
Temperafarben 179.
Terracotten 126. 150. 335.
Teufel 252.
Theaterdecorationen 179. 281.
Theoretische Bildung d. Künstl. 364.
Thiermalerei 273 u. ff.
Thierskulptur 231.
Thon, gebrannter s. Terracotten.
Thonmodell 127.
Todtentänze 252.
Tonnengewölbe 299.
Toreutik 126.
Trachten, historische 225.
Transparentbilder 184.
Tuschzeichnung auf Stein 409.
Typen der Kunst 85.
Typologie, kirchliche 244.
Uebermalen 183.
Uebernatürliche, das 240.
Umriß 168. 170. 398.
Universal-individuelle Kunst s. Kunst.
Untermalung 182.
Unterrichtsanstalten s. Lehrmittel.
Unterstützung des Künstlers durch den Staat 377.
Vasenmalerei, die antike 197.
Vedute 280.

Verbindung für historische Kunst 383.
Vereinigungen 380.
Verfall der Kunst 49 u. ff. 365.
Vergitterung 398.
Verhauen 128.
Verjüngung s. Perspective.
Verschwindungspunkt 161.
Vervielfältigung, mechanische durch die Presse 396.
Virtuos, der 205. 292.
Visiren 160.
Visionen 246.
Vogelperspective 160.
Vordergrund 169.
Vorschulen für die Akademien 368.
Vorstufe d. Kunstentwickelung 46. 52 u. ff.
Wachs als Ueberzug v. Bildwerken 134.
" in der Bildhauerei 152.
Wachsfarben für Wandmalereien 190.
Wandmalereien 173. 184 u. ff.
Waschmalerei 177.
Wasserfarben 176.
Wasserglas 134. 188.
Webereien, malerische 203.
Weise der Kunst s. Kunstweise.
Werkzeuge des Bildhauers 133.
Wiederherstellung alter Denkmäler 329 u. ff.
" von Oelgemälden 182. 331.
Wissenschaftlichkeit, das einzige Mittel gegen den Verfall 365.
Witz s. Satyre.
Wunder, das 246.
Zapfenform 303.
Zeichnenkunst 163.
Zeichnung im Gegensatz zum Gemälde 158.
Zeichnungen 173 u. ff.
Zeitstyle 296 u. ff. 306 u. ff.
Zellenschmelz 201.
Ziegelrohbau 122.
Zink in der Bildhauerei 149.
Zinkstich 403.
Zoophoros s. Fries.
Zustände der Kupferstiche 402.
Zwiebelform 303.

II. Verzeichniß
der Schriftsteller- und Künstler-Namen.

(Nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauch aufgeführt.)

Abbate, Niccolò dell' 362.
Agrate, Marco 73.
Aldegrever, 264.
Algarotti 159.
Aristoteles 12. 76. 96.
Aeschylos 256.
Bartolommeo, Fra 80. 183.
Bartsch 405. 405.
Basaito, Marco 54 u. ff.
Becker, Karl 268.
Becker, K. W. 335.
Begas, Reinhold 293.
Bellini, G. 51. 264.
Bernini 52. 218.
Beulé 375.
Bewick, Thomas 406.
Blouet, Abel 375.
Böcklin 192.
Boffrand 148.
Bonifazio Veneziano 249.
Bordone, Paris 55 u. ff.
Bouchardon, E. 148.
Boy, F. 134.
Calame, A. 286.
Calandrelli 336.
Canova, Antonio 73. 383.
Caracci, Agostino 282. 362.
Caracci, Annibale 103.

Caracci, die 282. 361. 368.
Carpaccio, Vittore 102.
Carstens 82. 92. 209. 255. 290. 318. 347. 378. 383.
Caylus 159.
Cellini, Benvenuto 64. 131. 133. 133. 141. 143. 146. 148. 378.
Cennini, Cennino 12. 63. 204. 363.
Champollion 375.
Claude Lorrain 282.
Cornelius 9. 92. 92. 103. 103. 110. 149. 175. 188. 225. 244. 246. 251. 252. 254. 255. 256. 257. 260. 307. 356. 367. 369. 378. 390.
Correggio 172. 172. 182. 185. 222. 318. 318. 362.
Coué 148.
Cranach, Lucas 333.
Credi, Lorenzo di 176.
Daguerre 415.
David, J. L. 267. 383.
Delaroche 266.
Denner, Balth. 267. 293.
Destouches 356.
Diderot 59. 82. 95. 169. 172. 361.
Didron 181. 239.
Donatello 235.
Donner, Otto 186.
Dow, Gerhard 84.
Dumesnil 405.
Dürer 49. 92. 110. 160. 160. 161. 225. 246. 251. 251. 258. 267. 295. 331. 334. 398. 403. 404. 408.
Earlom, Richard 401.
Edelink, Gerhard 398.
Erwin von Steinbach 44.
Eyck, Jan van 44. 181.
Eyck, Hubert van 181.
Eyck's, die Brüder 85. 181. 182. 203. 251. 371.
Fechner, G. T. 105.
Fernow, C. L. 209.
Fiesole 51.
Finiguerra, Tommaso 202. 202. 397.
Flandrin, Hippolyte 191.
Fleischmann, W. 152.
Fuchs, der Oberbergrath 188.
Füger 272.
Füßli, Joh. Casp. 148.
Gaddi, Agnolo 204.
Gaddi, Tadeo 204.
Gegenbaur, Anton 186. 188.
Genelli, Buonaventura 92. 378.
Girardon, F. 148.
Ghiberti, Lorenzo 138. 232. 387.
Ghirlandajo, Domenico 251.
Gluck 22.
Goltzius, Heinrich 398.
Giordano, Luca 51.
Giotto 204. 252. 254. 290. 340.
Göthe 8. 20. 78. 81. 249. 269. 275. 284. 325. 336. 347. 349. 350. 350. 351. 351. 352. 384.
Goujon, J. 54. 218.
Gozzoli, Benozzo 251.
Gubitz, Anton 406.
Guhl, Ernst 268.
Hähnel 386.
Hegel 18.
Heine, Heinrich 78. 292.
Hittorf 375.
Holbein, Hans d. j. 252. 267. 331. 333. 340. 340. 383.
Hollar, Wenzel 340. 404.
Homer 208. 256.
Howaldt 141. 142. 143.
Humboldt, A. v. 277.
Jacobi, Johann 148.
Jordaens 271.
Jury, der Kupferschmied 142.
Kant 15. 15. 17. 24. 24. 347. 349.
Kaulbach 25. 92. 189. 189. 262. 263. 266. 272. 272. 276. 369.
Kayser, de 260.
Keller, Joh. Balt. 148.
Kiß, August 147.
Klenze, Leo 152.
Kloeber, A. v. 190.
Knaus, Ludwig 104. 270.
Koch, Josef 81. 82. 244. 283.
Köhler, der Klempner 142.
Krafft, Adam 228. 231.
Leblond, Jac. Christ. 401.
Lemoine 148.
Leochares 318.
Leonardo da Vinci 74. 100. 103. 110. 169.

172. 175. 183. 190. 193. 261. 267. 332. 340. 360. 361. 362. 364. 378.
Lequine 148.
Lepsius 375.
Lessing 15. 159. 181. 207. 208. 342. 347. 356. 357. 358.
Lessing, Maler 260.
Leygebe, Gottfried 140.
Leyden, Lucas van 398.
Lippert, Phil. Dan. 155. 159.
Lochner, Stefan 180.
Lotto, Lorenzo 55 u. ff.
Luca da Borgo s. Pacioli.
Luini, Bernardino 187.
Makart, Hans 293.
Maratta, Carlo 337.
Mantegna, Andrea 258.
Marcanton 398. 404.
Marchesi 225. 225.
Masaccio 290.
Mazois 375.
Mengs, Raf. 185. 186. 336. 383.
Menzel, Ad. 268.
Messina, Antonello da 181.
Michelangelo 44. 72. 74. 85. 91. 128. 128. 133. 133. 175. 188. 218. 227. 244. 261. 315. 334. 334. 362. 389.
Murillo 331.
Nagler 405.
Ostade 269.
Overbeck 252. 391.
Pacioli, Frate Luca 160.
Palissy, Bernhard 199.
Parmigianino 362.
Passavant, J. D. 337. 405.
Pausanias 150.
Pausias 276.
Perugino, Pietro 85. 109.
Pescia, Piermaria da 156. 335.
Phidias 44. 74. 89. 136. 147. 224. 233. 295. 306. 309.
Philo von Byzanz 145.
Piero della Francesca 160.
Pinder, M. 335.
Piombo, Sebastiano del 190. 249.
Platon 9. 20. 389.
Plinius 150. 191.
Pollajuolo, Antonio 74.
Polygnot 160.
Polyklet 74.
Poussin, Nic. 179. 249.
Pozzi, Padre 52.
Praxiteles 44.
Preller, Fried. 180. 191. 283.
Primaticcio 362.
Quercia, Jacopo della 137.
Rafael 48. 49. 81. 83. 100. 102. 103. 103. 109. 110 u. ff. 118. 168. 176. 185. 187. 187. 194. 203. 224. 225. 244. 246. 248. 251. 255. 260. 262. 264. 264. 267. 272. 276. 290. 307. 318. 332. 333. 336. 337. 340. 356. 362. 375.
Rafaelli 193.
Rauch 235. 235. 236. 307. 313 u. ff. 331. 369.
Rembrandt 171. 172. 172. 182. 267. 296. 307. 318. 333. 371. 399. 404.
Reni, Guido 81. 249. 368.
Rethel, Alfred 78. 92.
Richter, Ludwig 273. 408.
Rietschel, Ernst 142. 205. 225. 235. 236. 313 u. ff. 386. 386.
Robert, Leop. 78. 104. 269.
Robbia, Luca della 151. 198.
Romano, Giulio 92. 187.
Rottmann 191. 283. 286.
Ruben 260.
Rubens 168. 172. 255. 265. 267. 307. 318. 333. 371.
Ruysdael, Jakob 284.
Saftleben, Hermann 285.
Salviati 194.
Salvator Rosa 283.
Schadow, Gottfr. 83. 134. 141. 142. 225. 225.
Schelling 10. 59. 77. 206. 220. 237. 289. 290. 348.
Schick, Gottlieb 82. 363.
Schiller 14. 19. 19. 20. 22. 22. 33. 49. 78. 116. 144. 248. 277. 321. 347. 348.
Schinkel 78. 91. 92. 123. 215. 257. 304. 308. 369.
Schirmer, J. W. 283.
Schlothauer 189. 189.
Schlüter, Andreas, 221. 236.

Schnorr 92. 191. 260.
Schön oder Schongauer, Martin 334. 397. 398.
Schrader 260. 266.
Schrödter, Adolf 272. 276.
Schubert, H. 192.
Schwanthaler, Ludwig 235.
Schwind, Moritz v. 180.
Senefelder, Aloys 408.
Shakespare 9.
Siegen, Ludwig von 400.
Skopas 44.
Sohn, Karl 272.
Sokrates 1.
Solario, Andrea 332.
Sophokles 209. 224. 256.
Steinhäuser 225.
Steinle 243.
Stüler 69.
Talbot 415.
Teniers 269. 271.
Texier 375.
Theodoros von Samos 150.
Theophilus 181.
Thiersch, Friedrich 19.
Thorwaldsen 219. 219. 224. 225. 227. 233. 234. 307. 318. 331.
Tibaldi 362.
Tintoretto 265.
Tischbein, J. H. W. d. j. 81.
Tizian 109. 172. 172. 183. 267. 296. 318. 362.
Uccelli, Paolo 160.
Unger 406.
Vasari 51. 74. 76. 80. 133. 137. 160. 190. 204. 397.
Veit, Philipp 188.
Velasquez 332.
Veronese, P. 251. 264. 265. 390.
Verrocchio, Andrea dal 235.
Vischer, Peter 227.
Vivarini, Luigi 89.
Voß, Martin de 264. 264.
Waagen 347.
Watteau, Ant. 270.
Welcker 164.
Werff, Adrian van der 293.
Werner, A. v. 194.
Wieland 349.
Winckelmann 16. 18. 61. 72. 85. 205. 216. 264. 336. 342. 346. 347. 350.
Wohler, die Brüder 142.
Wohlgemuth, Michael 85.
Wolff, Emil 98.
Zahn, Wilhelm 242.
Zanth 375.
Zeising, Ad. 105 u. ff.
Zeitbloom 51. 85. 294.

15